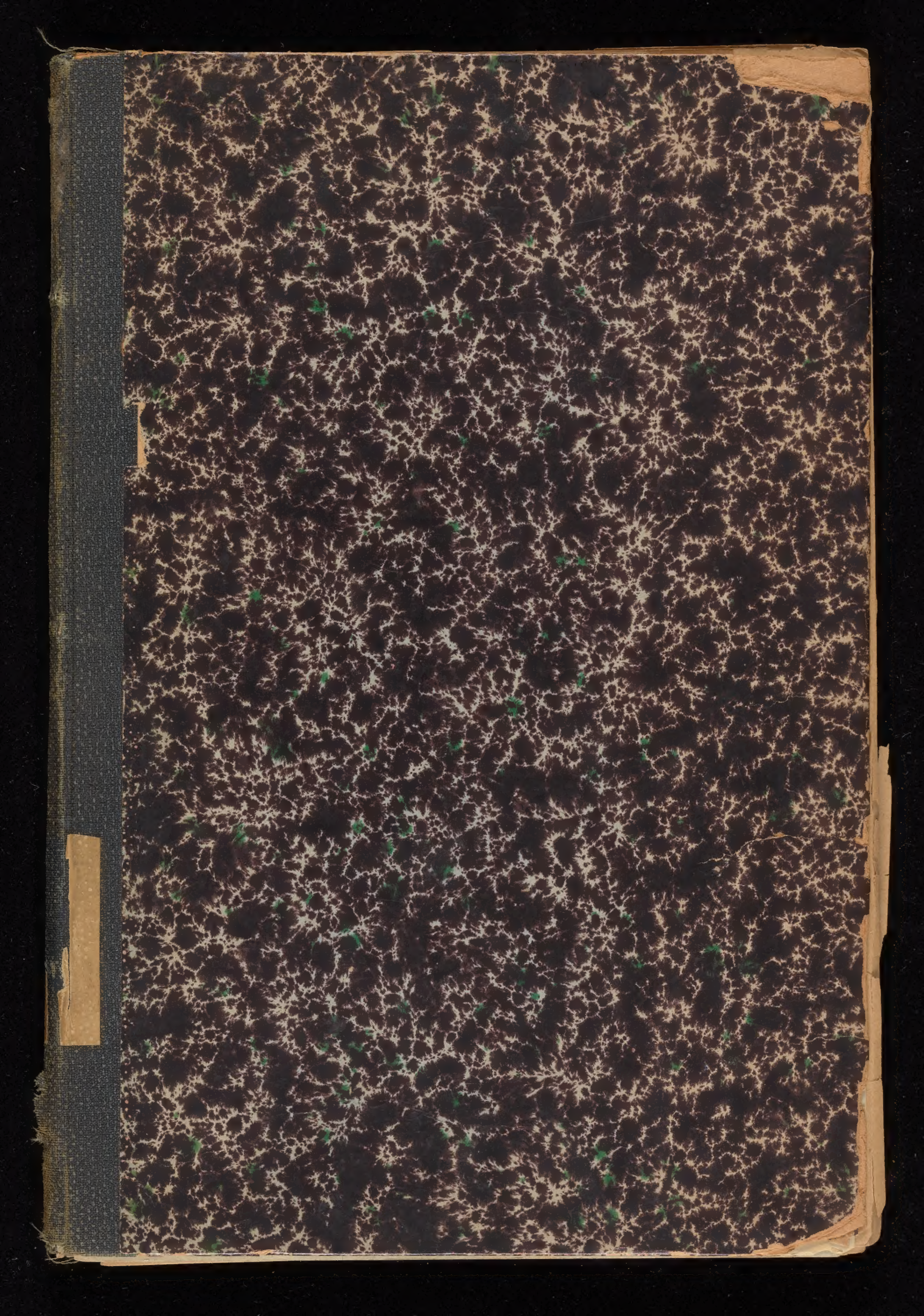
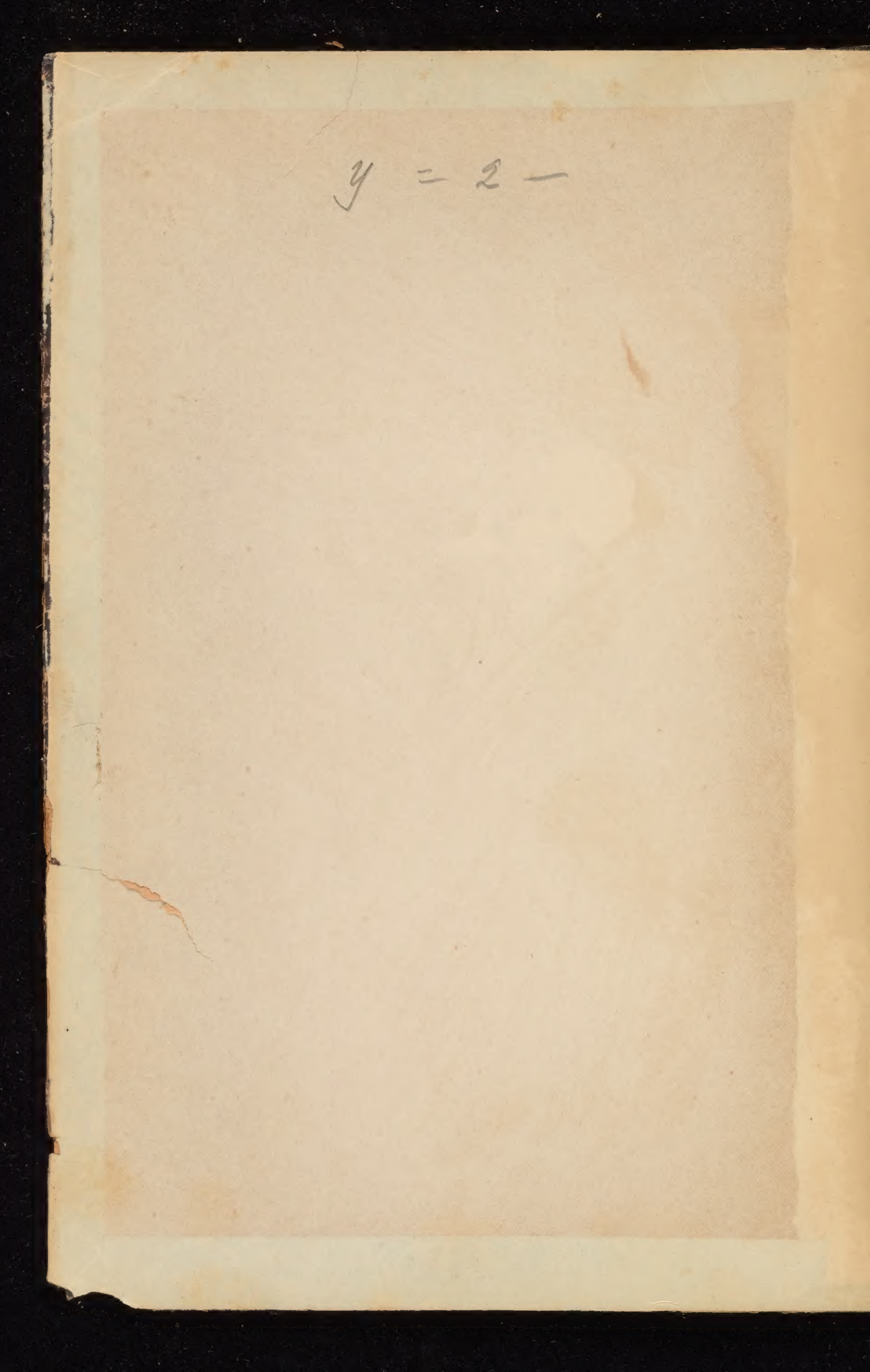



y = 2 —

Изъ Международной Книги 2р.
1.IX.31.

КІЕВО-СОФІЙСКІЙ СОБОРЪ.

ИЗСЛѢДОВАНІЕ

ДРЕВНЕЙ МОЗАИЧЕСКОЙ И ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ.

Д. Айналова и Е. Рѣдина.

СЪ 14 РИСУНКАМИ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 л., № 12.
1889.

Доброму товарищу Михаилу Георгіевичу Попруженко на память отъ авторовъ.

18 II/15 90 г.

КІЕВО-СОФІЙСКІЙ СОБОРЪ.

ИЗСЛѢДОВАНІЕ

ДРЕВНЕЙ МОЗАИЧЕСКОЙ И ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ.

Д. Айналова и **Е. Рѣдина.**

СЪ 14 РИСУНКАМИ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМІИ НАУКЪ.
Вас. Остр., 9 л., № 12.
1889.

Напечатано по распоряженію Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества.
Секретарь *гр. И. Толстой.*

(ОТДѢЛЬН. ОТТИСКЪ ИЗЪ „ЗАПИСОКЪ ИМПЕР. РУССК. АРХЕОЛ. ОБЩ.“ Т. IV; СТР. 231—381).

ОГЛАВЛЕНІЕ.

		стр.
	Введеніе	2
I.	Исторія Софійскаго Собора и его живописи	4
II.	Придѣлы	7
III.	а) Мозаики:	
	Христосъ въ куполѣ	14
IV.	Купольная композиція	28
V.	Архангелъ	31
VI.	Апостолъ Павелъ	37
VII.	Пречистая Дѣва	38
VIII.	Еммануилъ и Богородица	44
IX.	Евангелисты	45
X.	Деисусъ	47
XI.	Сорокъ мучениковъ	52
XII.	Благовѣщеніе	56
XIII.	Евхаристія	59
XIV.	Ааронъ	64
XVI.	Святители	67
XVII.	Техника и особенности стилей	70
XVIII.	б) Живопись al fresco:	
	1) Религіозная живопись: Придѣлъ Іоакима и Анны	72
XIX.	Придѣлъ Архангела Михаила	80
XX.	Придѣлъ Апостола Петра	85
XXI.	Придѣлъ св. Георгія	86
XXII.	Фрески поперечнаго перекрестья	89
XXIII.	Фрески хоръ	93

стр.
XXIV. Живопись плафоновъ. 97
XXV. Святые . . . . —
XXVI. Техника фресокъ 102
XXVII. 2) Свѣтская живопись:
Роспись сѣверной и южной лѣстницъ 102
XXVIII. Фресковое изображеніе княжеской семьи 133
XXIX. Саркофагъ и скульптурныя доски хоръ 134
XXX. Приложеніе:
Апокрифическія Евангелія 136
Указатель 152

Кіевскій Софійскій Соборъ.

ИЗСЛѢДОВАНІЕ ДРЕВНЕЙ ЖИВОПИСИ — МОЗАИКЪ И ФРЕСОКЪ СОБОРА.

Д. В. Айналова и Е. К. Рѣдина.

Настоящее изслѣдованіе можетъ служить опытомъ объяснительнаго текста къ «Древностямъ Россійскаго Государства. Кіевскій Софійскій Соборъ». I—IV вып., изданнымъ Императорскимъ Русскимъ Археологическимъ Обществомъ (Спб. 1871—1887). Появленіемъ въ свѣтъ оно обязано главнымъ образомъ профессору Никодиму Павловичу Кондакову, подъ непосредственнымъ руководствомъ котораго оно писалось и обработывалось нами, причемъ мы постоянно пользовались его совѣтами и указаніями. За все это мы приносимъ ему сердечную благодарность. Кромѣ этого мы сердечно благодаримъ проф. А. И. Кирпичникова, всегда съ обязательностію помогавшаго намъ различными пособіями при писаніи нашего изслѣдованія, а также о. протоіерея П. Лебединцева, участливо давшаго намъ всѣ средства къ возможно лучшему обозрѣнію и описи Собора во время нашихъ занятій на мѣстѣ — въ Кіевѣ.

Д. А. и Е. Р.

ВВЕДЕНІЕ.

Древнія фрески и мозаики Кіево-Софійскаго собора принадлежатъ одиннадцатому столѣтію (1037 г.). Какъ храмовая роспись, эти памятники живописи представляютъ роспись канонизованную, *общепринятую*, и слѣдовательно заключаютъ опредѣленное внутреннее содержаніе, характерное для данной эпохи. Поэтому при изученіи росписи нашего храма мы ставили самой существенной задачей своей изученіе иконографіи сюжетовъ этой росписи, ибо въ художественныхъ воспроизведеніяхъ религіозныхъ идей этой эпохи лежитъ во многомъ характеристика и самое содержаніе христіанства, такъ недавно (для того времени, конечно) принятаго въ Россіи. Всѣ иконографическіе сюжеты нашего храма, такимъ образомъ, разобраны по возможности полно, во первыхъ: *со стороны ихъ внутренняго значенія для христіанства на Востокѣ въ XI ст.*, и во вторыхъ: *со стороны постепеннаго образованія каждаго иконографическаго представленія*, т. е. выяснено содержаніе памятника и его источники въ христіанской древности предыдущаго времени. Только лишь при такомъ уясненіи молчаливаго свидѣтельства памятниковъ иконографіи, получается возможность проникнуть въ духовно-религіозную жизнь той страны, откуда получено нами христіанство. Помимо выполненія этихъ задачъ, цѣлью нашего труда служилъ также подробный разборъ живописи собора со стороны художественной, т. е. со стороны стиля и техники, которые во многихъ отношеніяхъ даютъ возможность заключать о состояніи византійскаго искусства въ эпоху вторичнаго его процвѣтанія и приводятъ къ различенію художественныхъ направленій, существовавшихъ въ самой Византіи.

Описаніе и разборъ мозаикъ и фресокъ Софійскаго собора въ нашей ученой литературѣ предпринимались не разъ, но по справедливости считается, что вопросъ о древностяхъ Кіево-Софійскаго собора до сихъ поръ

остается открытымъ. Можно назвать описаніе и разборъ живописи собора, по сколько нибудь серьезному взгляду на дѣло, С. Крыжановскаго въ VIII т. Записокъ Императорскаго Археологическаго Общества за 1856 годъ, стр. 235—260, и его-же: «О древней греческой стѣнной живописи въ Кіевскомъ Софійскомъ соборѣ». Сѣверная Пчела, № 246, за 1843 г. Въ указанныхъ статьяхъ видно нѣкоторое знакомство съ памятниками христіанской древности. Затѣмъ тщательныя, чрезвычайно мелочныя описанія и перечисленія памятниковъ живописи находимъ въ капитальномъ трудѣ Н. Закревскаго: «Описаніе Кіева». 1862 года, 760—831 стр.; Н. Сементовскаго: «Кіевъ, его святыни и древности». Кіевъ. 1871 года, стр. 69—103; затѣмъ въ «Описаніи Кіево-Софійскаго собора и кіевской іерархіи и т. д.» митрополита Евгенія Болховитинова. Кіевъ, 1825 годъ; въ «Описаніи Кіево-Софійскаго каѳедральнаго собора» П. П. Л.; у Фундуклея — въ «Обозрѣніи Кіева въ отношеніи къ древностямъ». Кіевъ, 1847 г.; у Полеваго въ «Русской Исторіи въ памятникахъ быта», ч. II и др. Всѣ указанныя сочиненія, часто важныя и даже замѣчательныя во многихъ отношеніяхъ, проливающихъ свѣтъ на Кіевъ и его святыню-соборъ, представляютъ мало научнаго интереса въ отношеніи разбора памятниковъ художественной старины собора.

Фрески и мозаики нашего собора своимъ важнымъ историческимъ значеніемъ обратили вниманіе на себя и иностранныхъ историковъ искусства. Но и здѣсь мы не находимъ болѣе или менѣе достойнаго нашей храмовой живописи изученія памятниковъ. Въ общихъ отдѣлахъ, посвященныхъ выясненію вліянія Византіи и ея искусства на сосѣдніе варварскіе народы, мы встрѣчаемъ и имя Кіево-Софійскаго собора съ упоминаніемъ о его живописи и съ опредѣленіемъ ея стиля. Таковы: Куглеръ—Руководство къ исторической живописи со временъ Константина Великаго, 3-е изд., переводъ Васильева. Москва, 1875 г., стр. 65, гдѣ встрѣчаемъ краткій, но вѣрный взглядъ на наши мозаики; Geschichte der bildenden Künste, Carl Schnaase. T. III. Düsseldorf. 1869 г., стр. 365, примѣч. 2, гдѣ упоминается соборъ съ его мозаиками, но не фресками, и опредѣляется характеръ стиля; «Bayet — L'art Byzantin». Paris. p. 275, 6, который пользовался «Rambaud—Histoire de Russie», написанной по русскимъ источникамъ, и «Viollet-le-Duc'омъ-L'art russe» и т. д.

I.

Исторія Софійскаго собора и его живописи.

Въ Несторовой лѣтописи находимъ слѣдующее повѣствованіе относительно повода, по которому возникла церковь св. Софіи въ Кіевѣ, и о времени ея построенія [1]). «Въ лѣто 6544 (1036 отъ Р. Х.) Ярославу же сущю Новѣгородѣ, вѣсть приде ему, яко Печенѣзи отстоять Кыевъ. Ярославъ собра вой многъ — Варяги и Словѣни, приде Кыеву и вниде въ городъ свой. И бѣ Печенѣгъ безъ числа. Ярославъ выступи изъ града и исполчи дружину, постави Варяги посредѣ, а на правой сторонѣ Кыяне, а на лѣвомъ крилѣ Новгородци. Сташа предъ градомъ, Печенѣзи приступати начаша и сступишася на мѣстѣ, *идѣ же стоитъ нынѣ святая Софья, митрополья Руськая*; бѣ бо тогда поле внѣ града. И бысть сѣча зла, и одва одолѣ къ вечеру Ярославъ». Въ память этой битвы, въ слѣдующемъ 1037 году [2]): «заложи Ярославъ городъ великій Кыевъ (т. е. стѣны вокругъ города), у него же града Златая Врата; *заложи же и церковь святыя Софья* (*Премудрость Божію*. И. Х.) *митрополью*, и посемъ церковь на Золотѣхъ Воротѣхъ святое Богородицѣ Благовѣщенье и т. д. [3])». Церковь была выстроена и расписана, безъ всякаго сомнѣнія, греческими мастерами и художниками, хотя въ нашихъ лѣтописяхъ и не сохранилось объ этомъ никакого свидѣтельства. Вотъ какъ говоритъ Несторъ объ украшеніяхъ нашего собора: «Ярославъ же се, якоже рекохомъ, любимъ бѣ книгамъ, многы написавъ положи въ церкви Святой Софьи, юже созда самъ, *украси ю златомъ и серебромъ и съсуды* (*иконами многоцѣнными* И. Х.) *церковными*, въ ней же обычныя пѣсни Богу воздаютъ въ годы обычные» [4]). Пресвитеръ Иларіонъ въ похвальномъ словѣ Владиміру въ такихъ-же общихъ чертахъ рисуетъ благолѣпіе храма: «Онъ (т. е. Ярославъ) неоконченное тобою (Владиміромъ) окончилъ, какъ Соломонъ премудрый предпріятія Давидовы, создалъ домъ Божій, великій и святый въ честь Его Премудрости, на освященіе твоему граду *и украсилъ его всякими*

---

1) Годъ, въ который была заложена Ярославомъ ц. св. Софіи, окончательно еще не установленъ; нѣкоторые относятъ заложеніе къ 1017 году, другіе къ 1037 году. Не находя въ рѣшеніи этого вопроса особой важности для нашей работы, мы просто основываемся на сказаніи лѣтописца Нестора, упоминающаго о заложеніи церкви св. Софіи подъ 1037 г. (Полный разборъ вопроса о времени заложеніи и построеніи собора см. у Закревскаго: Описаніе Кіева. II т., стр. 761—766).

2) Иловайскій. Ист. Рос. 1876. Москва. 106 стр.

3) Лѣтопись. Изд. Археограф. Ком. Спб. 1845, стр. 65, 66.

4) Ibid. стр. 66.

украшеніями: золотомъ, серебромъ, драгоцѣнными камнями, дорогими сосудами такъ, что церковь сія заслужила удивленіе и славу у всѣхъ окружныхъ народовъ, и не найдется подобной ей во всей полунощной странѣ отъ востока до запада»[1]). О мозаической же и фресковой росписи извѣстій прямыхъ нѣтъ: она подразумѣвается сама собою подъ выраженіями: «иконами многоцѣнными, всякими украшеніями» и т. п.

Соборъ не сохранился въ томъ-же видѣ, въ какомъ онъ находился при Ярославѣ. Произошло это не только благодаря времени, но и той несчастной судьбѣ, какая выпала на его долю. Онъ подвергался весьма часто, почти въ теченіи всего своего восьмивѣковаго существованія, грабежамъ, опустошеніямъ и не только со стороны внѣшнихъ враговъ, враговъ православія, но даже и русскихъ князей. Въ XII в. (1169 г.) Мстиславъ, сынъ великаго князя Андрея Юрьевича, по приказанію отца, взявъ Кіевъ, грабилъ монастыри, церкви и Софіевскій соборъ въ продолженіи трехъ дней[2]). Въ 1180 г. онъ подвергался пожару. Въ 1204 г. его грабилъ Рюрикъ Ростиславичъ. Въ 1240 г. онъ подвергся почти совершенному опустошенію отъ нашествія Монголо-Татаръ. Особенному разрушенію подвергся соборъ, какъ полагаетъ Закревскій[3]), въ началѣ XIV ст., «когда лишился даже кровли, въ сводѣ алтаря получилъ длинную трещину, а въ среднемъ продольномъ сводѣ, западная его часть совершенно обрушилась, да и вся западная сторона церкви обратилась въ развалины». Въ XV в. его грабили Эдигей (1416 г.), Менгли-Гирей, ханъ Крымскій (1486 г.). Отъ 1596 по 1633 г. соборъ находился въ рукахъ Уніатовъ; до какого запустѣнія онъ доведенъ былъ ими, можно ясно видѣть изъ словъ современника Аѳанасія Кальнофойскаго: «6 сентября 1625 г., при воеводѣ Ѳомѣ Замойскомъ, двери собора были завалены большою грудой павшей стѣны и кучею развалинъ; видны даже были сквозныя трещины въ стѣнахъ». (Тератургима, ст. 196, 197). О такомъ-же запустѣніи собора свидѣтельствуетъ другой современникъ Сильвестръ Коссовъ (см. Патериконъ, ст. 181). Весьма интересно къ свидѣтельствамъ этихъ лицъ присоединить свидѣтельство одного лица, видѣвшаго соборъ въ концѣ XVI столѣтія: «Между развалинами возносится церковь св. Софіи, сооруженная нѣкогда по греческому образцу съ величайшими издержками и трудами. Полъ въ ней изъ мозаики, золото и лазурь еще свѣтились въ подземныхъ сводахъ и придѣлахъ; въ самомъ зданіи колонны изъ порфира, алебастра»[4]). Начиная съ Петра Могилы (1632 г.),

---

1) Макарій. Исторія христіанъ въ Россіи до равноапост. князя Владиміра СПБ. 1846 ч. I, 65.
2) Закревскій. Описаніе Кіева, II, 778.
3) Ibid., 779—780.
4) «Сѣвер. Архивъ», № 1 за 1822 г. Закревскій. Ibid. 782.

храмъ приводится мало по малу въ порядокъ, дѣлаются обновленія, пристройки.

Очевидно, что во время указанныхъ выше запустѣній, пожаровъ и могла произойти погибель той массы фресокъ, мозаикъ, которая въ настоящее время пополнена новою живописью отчасти въ древнемъ стилѣ, отчасти въ новомъ. Помимо окончательной утраты древнихъ изображеній, многія изъ нихъ (нѣкоторыя мозаичной работы, почти всѣ фресковой) на время были скрыты подъ штукатуркой. Забѣлены эти изображенія были, вѣроятнѣе всего, во время обладанія соборомъ Уніатами, которые, какъ извѣстно, старались истребить, или скрыть все, что напоминало греческое вѣроисповѣданіе [1]).

Впервые фрески были открыты при ключарѣ протоіереѣ Сухобрусовѣ въ 1843 г. Въ этомъ-же году Государь Императоръ Николай Павловичъ изволилъ указать св. Синоду изыскать средства для открытія и возобновленія древнихъ фресокъ собора. Надзоръ за живописной частью былъ порученъ академику Солнцеву. Въ 1848 г. началось возобновленіе фресокъ; оно сначала было поручено Пошехонову. Черезъ два года, вслѣдствіе его неудачной реставраціи, работы были переданы старцу Печерской Лавры, Иринарху, «человѣку совершенно незнакомому со стилемъ древняго иконописанія», какъ замѣчаетъ Сементовскій [2]). Въ 1852 г. реставрація фресокъ была передана священнику Іосифу Желтоножскому, при которомъ и была закончена лѣтомъ 1853 г. Изъ всѣхъ фресокъ совершенно не поновленными остались фрески Михайловскаго придѣла [3]), благодаря волѣ Императора Николая: «фрески эти надобно оставить безъ поновленія», сказалъ государь митрополиту Филарету при обозрѣніи Софійскаго собора, «потомки наши, увидѣвъ ихъ, повѣрятъ намъ, что всѣ прочія мы поновили, а не вновь написали».

Рисунки съ открытыхъ и реставрированныхъ фресокъ и мозаикъ были сдѣланы завѣдывавшимъ реставраціей, академикомъ Ѳ. Г. Солнцевымъ и изданы Императорскимъ Русскимъ Археологическимъ Обществомъ. (Древности Россійскаго Государства. Кіево-Софійскій Соборъ. Вып. I—IV. Спб., 1871—1887).

Въ 1885 году въ куполѣ собора проф. Праховымъ были открыты мозаики, которыя до того времени считались несуществующими: въ

---

1) Закревскій. Ibid., 807.

2) Закревскій. Ibid., 810.

3) Закревскій. (II, 808) и Сементовскій («Кіевъ», 92 ст.) относятъ слова Императора къ фрескамъ Георгіевскаго придѣла, что совершенно невѣрно: послѣднія обновлены, Михайловскія-же оставлены такъ, какъ были открыты.

центрѣ купола, почти въ цѣлости сохранившимся, найденъ образъ Христа въ медальонѣ; ниже центральнаго медальона открыта фигура архангела съ лабарумомъ и сферой въ рукахъ, сохранившаяся до колѣнъ; на восточной сторонѣ купола фигура апостола Павла, также сохранившаяся до колѣнъ, и во внутренней сторонѣ тріумфальной арки, вверху на лѣво отъ зрителя изображеніе Аарона въ первосвященническомъ облаченіи и съ кадиломъ. Эти изображенія еще не вошли въ изданіе «Древностей Государства Россійскаго», гдѣ изданы древности Кіево-Софійскаго собора (см. выпуски I, II, III и IV); впервые они были изданы въ «Трудахъ Московскаго Археологическаго Общества за 1887 г., т. XI, вып. III, а нынѣ помѣщаются въ видѣ дополненія къ упомянутому изданію при этомъ изслѣдованіи.

II.

Придѣлы.

Первоначальный планъ собора, внѣ всякаго сомнѣнія, заключалъ въ себѣ пять абсидъ, и имѣлъ, слѣдовательно, видъ почти правильнаго квадрата, какъ это видно на планѣ его (II-й планъ: пространство обозначенное сѣрой краской)[1]). Въ этомъ убѣждаетъ то обстоятельство, что именно въ этомъ четыреугольникѣ устроены хоры, съ трехъ сторонъ обходящія стѣны, а во вторыхъ и то, что стѣны, выходя изъ придѣловъ св. Михаила на югъ и св. Георгія на сѣверъ, представляютъ сплошную, лишь съ отверстіями для оконъ, поверхность.

Такимъ образомъ, пять абсидъ, а слѣдовательно и пять придѣловъ, въ которыхъ именно и сохранилась мозаическая и фресковая роспись, только и будутъ подлежать нашему разсмотрѣнію, какъ части, въ достовѣрной древности которыхъ нѣтъ никакого сомнѣнія. Роспись этихъ придѣловъ даетъ полную возможность знать и первоначальное ихъ посвященіе, между тѣмъ какъ другіе, нынѣ существующіе придѣлы, не сохранивши никакихъ, или чрезвычайно незначительные слѣды росписи, и, будучи пристроены въ болѣе позднее время, не даютъ никакой возможности заключить объ ихъ посвященіи при пристройкѣ. Таковы: придѣлъ Іоанна Предтечи безъ остатковъ древней росписи; св. Владиміра съ оставшимися фигурами святыхъ Пантелеймона и Гервасія; придѣлъ Успенія Богородицы съ оставшеюся фигурой неизвѣстнаго мученика; Антонія и Ѳеодосія со святыми Харитономъ и Страторомъ.

---

1) См. Атласъ, изд. Имп. Арх. Общ.

Роспись придѣла, нынѣ посвященнаго Григорію Богослову, даетъ, напримѣръ, несомнѣнное свидѣтельство о томъ, что придѣлъ этотъ въ древности былъ посвященъ св. великомученику Георгію. Между тѣмъ, уже Владиміру приписываютъ построеніе церкви имени Георгія, выстроенную вслѣдъ за церковью св. Василія[1]); Ярославъ, принявшій въ крещеніи имя Георгія, строитъ въ 1037 году монастырь въ честь Георгія[2]) и посвящаетъ ему придѣлъ въ соборѣ. Объясняется это тѣмъ, что почитаніе этого святаго на Востокѣ стояло чрезвычайно высоко. Въ Константинополѣ ему посвящена была каѳедральная церковь, онъ считался покровителемъ Константинополя[3]) и чтился, какъ *одинъ изъ трехъ святителей греческой церкви*[4]).

Крайній придѣлъ на сѣверной сторонѣ посвященъ Архистратигу Михаилу. Въ 1070 году въ Россіи извѣстно заложеніе ц. св. Михаила въ мѣстечкѣ Всеволожи[5]). Извѣстно, что городъ Кіевъ чтитъ Архангела Михаила, какъ своего патрона и изображаетъ его на своемъ гербѣ. Почитаніе Архангела, начиная съ посвященія ему придѣла въ соборѣ, съ теченіемъ времени пріобрѣтаетъ все болѣе значенія. Въ церкви христіанской вообще онъ считался *покровителемъ Церкви, невидимымъ намѣстникомъ Христа*, подобно тому, какъ Петръ — видимымъ начальникомъ ея[6]). Въ «Legenda aurea» Іакова де Ворагине, очевидно воспользовавшагося толкованіями византійскихъ теологовъ, читаемъ: «Ipse (Michael) olim princeps fuit synagogae, sed nunc constitutus est a Domino in principem ecclesiae[7])». Особое почитаніе Михаила въ Византіи принадлежитъ времени Василія Македонянина, построившаго нѣсколько церквей имени Архангела[8]).

Центральный придѣлъ или алтарь теперь посвященъ празднику Рождества Богородицы. Храмовое празднество поэтому положено на 8-е сентября. Между тѣмъ, въ древнихъ прологахъ храмовой праздникъ въ память дня освященія храма былъ назначенъ на 4-е число ноября[9]). Храмовой

---

1) *Исторія русской церкви* Макарія, т. I, стр. 4, 8. Спб. 1868.

2) Лѣтопись по Лаврентьевскому списку. Изданіе Археографической коммиссіи. Спб. 1872, стр. 148.

3) Didron. *Manuel d'Iconographie* chrétienne grecque et latine. Paris. 1845, p. 371, 2 прим. 2.

4) Кондаковъ. Ист. Виз. Иск. и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей Одесса 1876, стр. 127, 8; Святителями были: Григорій Богословъ, Димитрій и Георгій.

5) Лѣтопись по Лаврентьевскому списку, стр. 201.

6) Grimouard de S. Laurent, Guide de l'art chrét. Paris 1873, p. 277, III t.

7) Manuel d'Iconogr. Didron, p. 355, 2 прим.

8) Византійскія церкви и памятники Константинополя, Кондакова, стр. 58.

9) Макарій. Исторія русской церкви 66. I т. приводитъ выписку изъ пергаментной рукописи Пролога Новгород. Софійск. библіот. XIII, XIV в. безъ №; подъ 4 числомъ ноября читаемъ: «Въ тотъ же день священа бысть великая церковь святая Софья, иже въ Руси, юже создалъ бѣ благовѣрный князь Ярославъ и митрополью Святую Софью створи» и пр.

праздникъ, такимъ образомъ, не даетъ возможности опредѣлить древняго посвященія алтаря. Однако главное изображеніе его въ конхѣ абсиды указываетъ на то, что алтарь былъ посвященъ имени *Богородицы, Заступницы Церкви.* Придѣлъ, нынѣ посвященный родителямъ Богородицы—Іоакиму и Аннѣ, имѣетъ роспись, рисующую жизнь Богоматери и ея родителей въ изображеніяхъ праздниковъ. Почитаніе Богоматери, столь высоко стоявшее въ Византіи, было перенесено къ намъ въ Россію во всемъ составѣ почитанія праздниковъ Богородичныхъ, на что прямо указываютъ наименованія цеквей. Первый епископъ Новгородскій строитъ въ 989 г. церковь въ честь Іоакима и Анны [1]; въ Кіевѣ Владиміръ строитъ церковь Успенія Богородицы на мѣстѣ убіенія двухъ варяговъ, первыхъ русскихъ мучениковъ Өеодора и Іоанна, а затѣмъ церковь Рождества Богородицы въ 996 году [2]; Ярославъ церковь Благовѣщенья на Золотыхъ Воротахъ въ 1037 г. [3], Мстиславъ Тмутараканскій въ 1022 году — церковь въ честь Пресвятыя Богородицы [4]; братьями Печерскими въ Кіевѣ въ 1088 году заложена ц. Успенія Богородицы [5] и т. д.

Придѣлъ налѣво отъ алтаря, или главный жертвенникъ, посвященъ апостолу Петру, *намѣстнику церкви* [6]. Такимъ образомъ, уже одно сопоставленіе названій придѣловъ нашего собора съ именами наиболѣе почитаемыхъ святыхъ на востокѣ, приводитъ къ тому заключенію, что въ нашемъ соборѣ по придѣламъ совмѣщены одни изъ самыхъ почитаемыхъ именъ. Сопоставленіе же съ развитіемъ христіанства въ Россіи указываетъ на то, что почитаніе святыхъ было перенесено и въ Россію, гдѣ заняло такое-же почетное мѣсто. Это станетъ понятнымъ, если принять во вниманіе, на сколько должно было быть сильно религіозное вліяніе Византіи, когда въ Руси, еще недавно принявшей исповѣданіе христіанства формально и открыто, не могло быть и рѣчи о самостоятельно появившихся культахъ святыхъ, когда она должна была въ этомъ отношеніи лишь идти за Византіей, усвоить все богатство ея святыни. Естественно, что на первыхъ порахъ мы видимъ лишь усвоеніе наиболѣе почитаемой святыни, которая съ внѣшней стороны составляетъ признакъ христіанства восточнаго того времени. Этимъ и объясняется также и то обстоятельство, что въ Кіевѣ и

---

1) Макарій. Ист. рус. церкви, I т., стр. 56.

2) Исторія русской церкви, Е. Голубинскій, т. I, стр. 6; Москва, 1881.

3) Лѣтопись по Лавр. списку, стр. 148.

4) Исторія русской церкви Голубинскаго, т. I, стр. 281.

5) Лѣтопись Л., 154 стр.

6) Въ Кіевѣ извѣстна церковь Петропавловская въ селѣ Берестовѣ, выстроенная при Владимірѣ, и церковь Петра, построенная Ярополкомъ въ 1086 г. Лѣт. Л., 200 стр.

Новгородѣ строятся церкви въ честь св. Софіи—Премудрости Божіей, составляющей до сихъ поръ религіозный палладіумъ христіанскаго востока. Первый епископъ Новгорода Іоакимъ строитъ въ 989 году деревянную церковь въ честь св. Софіи[1]); въ Кіевѣ, какъ свидѣтельствуетъ Новгородская лѣтопись, существовала церковь св. Софіи, сгорѣвшая въ 1017 году; объ этой церкви упоминаетъ и польскій лѣтописецъ Дитмаръ[2]). Въ 1037 г., какъ уже сказано было, Ярославъ заложилъ въ Кіевѣ соборную митрополичью церковь имени св. Софіи, а сынъ его Владиміръ въ 1045 году также: «заложи святую Софью Новѣгородѣ», вмѣсто сгорѣвшей деревянной[3]). Вся эта внѣшняя сторона богопочитанія шла въ Русь наряду съ церковными уставами, византійской духовной образованностью и культурой.

Съ другой стороны, посвященіе придѣловъ даетъ намъ возможность до нѣкоторой степени проникнуть въ первоначальную мысль храмоздателя. Церковь св. Софіи предназначалась быть церковью митрополичьей, т. е. церковью, которая стягивала бы къ себѣ всѣ меньшіе центры нарождающагося христіанства, матерью церквей тогдашней Руси. Отсюда и самое посвященіе ея требовало не личнаго со стороны князя выбора святаго, въ честь котораго могла быть построена, а выбора, такъ сказать, общаго, отъ лица всей церкви русской. Вотъ почему мы и встрѣчаемъ въ ней наиболѣе почитаемыя имена тогдашняго христіанскаго исповѣданія на востокѣ, а также, какъ мы уже показали, и Руси. Такимъ образомъ, находимъ слѣдующія данныя, открывающія первоначальную мысль, руководившую построеніемъ важнѣйшей нашей церкви: Въ алтарѣ Матерь Божія, *заступница церкви* земной, Честная Матерь Слова Божія—Премудрости Божіей; затѣмъ чудесное рожденіе и жизнь Ея, кончая Благовѣщеніемъ о рожденіи Слова — Церкви небесной. Направо отъ нея Петръ, *видимый намѣстникъ церкви*; налѣво *невидимый небесный заступникъ и начальникъ ея*, Архистратигъ Михаилъ, и направо, въ концѣ, *святитель церкви*, Георгій, имя котораго принялъ въ крещеніи строитель храма Ярославъ. Въ этомъ посвященіи видна мысль, совпадающая съ самымъ назначеніемъ храма быть митрополіей, выражающая *заступничество и покровительство небесной церковью церкви земной*, каковой въ данномъ случаѣ и является церковь русская.

О посвященіи храма имени св. Софіи. Разсмотрѣніе мозаической и фресковой росписи нашего храма показываетъ, что среди оставшихся изоб-

---

1) Макарій. Исторія русской церкви. Т. I, стр. 56.
2) Закревскій. Описаніе Кіева, II т. 762 стр.
3) Лѣтопись, 151.

раженій нельзя искать изображенія св. Софіи, по крайней мѣрѣ хоть въ общемъ напоминающаго то, что извѣстно, въ особенности въ русской иконографіи, подъ именемъ иконы св. Софіи. Предположеніе Крыжановскаго и Скворцова[1]), что идея Премудрости выражена мозаической росписью главнаго алтаря, несовмѣстимо съ историческими фактами, ибо икона, или скорѣе изображеніе св. Софіи въ это время существовало, слѣдовательно могло быть и у насъ; кромѣ того, самъ авторъ сознается, что подобная роспись существуетъ и во многихъ другихъ храмахъ инаго имени, и что, слѣдовательно, подобное объясненіе росписи алтаря не можетъ считаться спеціально ей принадлежащимъ. Объясненіе протоіерея Лебединцева[2]), что Софія есть Второе Лицо Святыя Троицы, со стороны догматической наиболѣе правильно и соотвѣтствуетъ духу времени. Это объясненіе нуждается лишь въ фактической реализаціи, что и пытается осуществить г. Филимоновъ въ своей статьѣ о «Софіи Премудрости Божіей»[3]). Находя, что въ этой статьѣ иконографія св. Софіи не выяснена въ источникахъ ея происхожденія, мы съ своей стороны вновь обращаемся къ къ этому вопросу. Вопросъ въ данномъ случаѣ состоитъ въ томъ, откуда получились извѣстныя редакціи иконы св. Софіи Новгородской (Христосъ-Ангелъ-Софія) и Кіевской (Софія-Богоматерь) и какъ понимать для XI ст. и ранѣе Софію: въ видѣ-ли Ангела, или въ видѣ Богоматери.

Новгородская редакція даетъ фигуру Ангела съ огненнымъ лицомъ, въ коронѣ, съ огненными крыльями, сидящаго на престолѣ со свиткомъ; надъ нимъ погрудный образъ Всемилостиваго Спаса, благословляющаго обѣими руками. Уже съ V, VI ст. знаемъ изображеніе Софіи подъ видомъ Ангела во фрескахъ, открытыхъ на юго-западъ отъ г. Александріи, близь колонны Помпея, въ храмѣ катакомбъ[4]). На лѣвой сторонѣ, надъ входомъ въ кубикулумъ, находилось изображеніе Софіи въ видѣ крылатой фигуры въ нимбѣ; надъ ней надпись συδιμ..., ниже ея другая надпись: Σοφία ІС. ХС. Эта фреска непосредственно указываетъ на то обстоятельство, что подъ Софіей подразумѣвался Іисусъ Христосъ, Слово Божіе. Крылатое изображеніе Христа означаетъ Христа вѣстника, какъ Слово Божіе, посланное Отцемъ на землю, и стоитъ въ непосредственной связи съ ветхозавѣтнымъ проявленіемъ божества въ видѣ Ангела. При этомъ важно отмѣтить то об-

---

1) Статья Крыжановскаго въ Запискахъ Импер. Русск. Арх. Общ., Т. VIII, за 1856 г.. стр. 255; Скворцовъ, Воскресное Чтеніе за 1856 г., № 27.

2) Описаніе Кіево-Соф. Каѳедр. Собора. Кіевъ 1882, стр. 6.

3) Вѣстникъ Общества древне-русскаго искусства. 1874, стр. 1—3. Москва.

4) Описаны Вешеромъ въ Bulletino di arch. Chr. 1865, Agosto., Д-ромъ Нерутцосъ-Беемъ въ Бюллетенѣ Александр. Инстит. 1875 года за Апрѣль мѣсяцъ.

стоятельство, что съ этого пункта уже съ V, VI ст. начинается различное представленіе Христа вѣстника восточнымъ и западнымъ искусствомъ. Изображеніе Христа путника съ крестомъ въ рукѣ въ видѣ посоха находимъ въ Равеннѣ въ ц. св. Виталія, съ надписью на свиткѣ, который онъ держитъ: Ego sum via, veritas et vita; подобное-же изображеніе Христа въ туникѣ и съ посохомъ издано у Garrucci (t. III, tav. 222). Христосъ здѣсь изображается безъ крыльевъ, что даетъ поводъ думать, что происхожденіе легендъ о «Пилигримствѣ Іисуса Христа», извѣстныхъ со второй половины XIV ст. въ стихахъ Вильгельма де Гилевиля (1358 г.)[1]) манускрипта библіотеки св. Женевьевы, въ которомъ разсказывается о посланіи Христа съ сумой въ міръ, о странничествѣ Его по землѣ и возвращеніи къ Отцу послѣ страданій, должно искать въ V, VI ст., и что византійское искусство — восточное уже съ этого времени, предпочло натуралистическому и лирическому характеру изображеніе торжественное въ видѣ Ангела Великаго Совѣта[2]), который сходитъ въ міръ, какъ божество—дать людямъ новое ученіе. Такого Ангела мы имѣемъ, по всей вѣроятности, въ ц. св. Софіи Константинопольской, гдѣ въ образѣ Архангела также была представлена св. Софія, «еже есть присносущное слово», по словамъ Даніила паломника[3]). Такое представленіе Христа-Софіи подъ видомъ Ангела имѣемъ въ памятникахъ искусства и позднѣе. Въ рукописи Іоанна Климака XII ст. Синайской библіотеки имѣемъ, быть можетъ, первую редакцію иконы св. Софіи въ видѣ Ангела, сидящаго на престолѣ со сферою и крылатаго; сзади него—Христосъ погрудь а по сторонамъ два ангела[4]). Что Ангелъ въ этой миніатюрѣ именно есть Христосъ, доказываетъ рукопись XIV ст. Супрасльской Псалтыри, гдѣ крылатая фигура поддерживаетъ воздѣтыми руками трехкупольный портикъ, какъ бы на слова псалма Соломонова: «Премудрость созда себѣ храмъ», по сторонамъ надпись «ἅγια σοφία» «премудрость Божія». Такимъ образомъ, представленіе Христа Ангеломъ, ветхозавѣтнымъ вѣстникомъ, который, какъ Слово Божіе, былъ посланъ въ міръ, и повело къ представленію Софіи въ видѣ Ангела, а затѣмъ и Ангела Великаго Совѣта.

Другая редакція иконы св. Софіи-Богоматери совершенно инаго склада и имѣетъ свой прототипъ также въ очень раннихъ античновизантійскихъ аллегорическихъ фигурахъ отвлеченныхъ понятій. Во фрагментѣ

1) Didron. Iconographie Chrétienne histoire de Dieu. Paris. 1843, p. 277.

2) Объ этой легендѣ подробно говоритъ Дидронъ въ соч. «Iconographie de Dieu», стр. 275—287.

3) Кондаковъ. Ист. Констант. церквей. 116.

4) Кондаковъ. Путешествіе на Синай въ 1881 г. Одесса 1882, стр. 154.

Вѣнской Библіи V ст.[1]) № 31 видимъ въ сценѣ изгнанія изъ рая Адама и Евы олицетвореніе раскаянія подъ видомъ высокой женской фигуры; въ рукописи Діоскорида Вѣнск. библ. № 5, женскую фигуру «изобрѣтенія» (εὕρεσις), надъ которой позднѣе сдѣлана надпись σοφία; въ этой-же рукописи женскія фигуры олицетворяютъ φρόνησις, μεγαλοψυχία и др. Въ Псалт. Парижск. библ. X в. № 139 и въ Палеяхъ Ватик. библ. № 31 Palat. видимъ Давида и по сторонамъ его аллегорическія женскія фигуры «мудрости» и «пророчества»; кающійся Давидъ сопровождается фигурой раскаянія (μετάνοια.). Въ рукописи Іоанна Климака № 1, XII ст. находимъ олицетворенія Великодушія, Благоразумія, Признательности, Многословія[2]) и др. Въ такомъ смыслѣ женская фигура, какъ аллегорія, привлекалась и по отношенію къ Христу, и въ Ліонской рукописи XII ст. находимъ миніатюру съ надписью sancta sophia, гдѣ Христосъ въ его историческомъ типѣ подъ именемъ св. Софіи сообщаетъ премудрость помѣщеннымъ около него аллегорическимъ фигурамъ женъ, наукамъ и занятіямъ[3]); равнымъ образомъ и въ куполѣ церкви св. Марка въ Венеціи Христосъ сопровождается аллегорическими фигурами женъ, между которыми находимъ и Премудрость (Sapientia.) Такимъ образомъ общее направленіе въ искусствѣ — изображать отвлеченныя понятія конкретными женскими фигурами, повело и къ представленію Софіи въ образѣ женской фигуры. Какъ совершенно отдѣльный и самостоятельный уже образъ, Софію подъ видомъ женской фигуры находимъ въ соборѣ Монреале[4]). На восточной сторонѣ главнаго нефа, т. е. на рубежѣ Ветхаго и Новаго завѣта, вверху надъ входомъ въ пресбитерій изображена женская фигура съ воздѣтыми вверхъ руками (оранта), въ царской стеммѣ, изъ подъ которой видно бѣлое покрывало, въ золотой верхнемъ паллѣ и голубомъ хитонѣ; надъ ней — надпись Sapientia Dei. Какъ изображеніе храмовое, оно обусловливаетъ собою то непостижимое соотвѣтствіе Ветхаго и Новаго завѣта, которое обличаетъ сокровенную премудрость Божію: Τὰ πάντα ὁ θεὸς ἐν Σοφίᾳ ἐποίησεν, ὅρον δὴ ἡ τοῦ θεοῦ σοφία οὐκ ἔχει, говоритъ Григорій Нисскій[5]).—Отъ этой аллегорической женской фигуры оранты и произошелъ переходъ къ образу Маріи (оранты также), и напримѣръ въ иконѣ «отрыгну сердце мое»[6]) XVI ст. Новгородскаго со-

---

1) Кондаковъ. Ист. виз. иск., стр. 39; фигура эта впрочемъ сомнительна, хотя совершенно въ духѣ направленія искусства.
2) Ibid., стр. 69, 125, 126, 138, 148, 149, 159 и т. д.
3) Didron. Iconographie chr. p. 160. 1.
4) Duomo di Monreale. Abbate Gravina. tav. 15 — A.
5) Въ рѣчи противъ Эвномія кн. XII; Migne 44, p. 951.
6) Статья Филимонова, стр. 15.

фійскаго храма имѣемъ Богородицу въ молитвенномъ предстояніи съ царскимъ вѣнцомъ, въ золотыхъ цвѣтныхъ ризахъ, но съ крыльями.

Таково происхожденіе двухъ редакцій этой замѣчательной иконы, которая, мѣняя часто черты сложной композиціи, очевидно изобличаетъ черты самостоятельнаго русскаго творчества и религіознаго міросозерцанія. Такимъ образомъ, въ томъ и другомъ случаѣ подъ женской или мужской фигурой (ангела) въ XI ст. несомнѣнно подразумѣвалось свойство Втораго лица Святыя Троицы, еще по ученію апостола Павла, что «Христосъ — Божія сила и Божія премудрость». (I посл. къ коринѳ. 21, 24 ст.)[1]) и инаго пониманія не было. Поэтому и остается принять, что нашъ храмъ построенъ во имя св. Софіи — Слова Божія, Втораго Лица св. Троицы и можно полагать, что какое-либо изъ этихъ двухъ изображеній и было помѣщено въ нашей церкви надъ входомъ, или во внѣшнемъ притворѣ.

III.

а) **Мозаики.**

Христосъ въ куполѣ.

(См. рис. 1, стр. 15).

Въ центрѣ главнаго купола нашего собора, въ медальонѣ, составленномъ изъ двухъ концентрическихъ радужныхъ ободковъ, находится изображеніе Христа, благословляющаго, съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ у груди. По сторонамъ крестообразнаго нимба — слова: IC. XP.

Однимъ изъ раннихъ изображеній Христа въ куполѣ можно считать наше изображеніе въ ряду другихъ, какъ напр.: церкви св. Марка въ Венеціи XI ст., монастыря Хора (нынѣ мечеть Кахріе-Джами) въ Константинополѣ XI ст., монастыря св. Георгія въ Манганахъ XI ст., церкви Богородицы Паммакаристы начала XII ст. въ Константинополѣ-же, церкви

---

1) Въ Новомъ Завѣтѣ (Лука XI, 49; Матѳ. XXIII, 34; I посл. къ Коринѳ. I, 30) Премудростью Божіею называется Христосъ — Второе Лицо Святыя Троицы, посланное въ міръ для спасенія рода человѣческаго (Іоан. III, 13). Отцы церкви Игнатій Богоносецъ (Посл. къ Смирнянамъ), Св. Амвросій Медіоланскій (О вѣрѣ I, гл. 15), Блаженный Августинъ (О градѣ Божіи кн. XVII, гл. 20) разумѣютъ подъ Софіей также Сына Божія. Неизвѣстный писатель XI в., описатель Константинопольской Софійской церкви — Слово Божіе (Franciscus Combesis in originum rerumque Constantinopolitano, manipulo. Paris 1864, стр. 248, 252). Историки Кедринъ XI в. (Дѣянія церковныя и гражданскія, русск. пер. Москва, 1794, листъ 72, 76), Павелъ Діаконъ Аквилейскій (Исторія, кн. I, 25) — Сына Божія. Въ «Сказаніи о созданіи великая Б. ц. св. Софея» говорится: Царь Юстиніанъ радовашеся, яко увѣда церковное нареченіе, еже есть Святѣй Софеи, Слово Божіе». (Прим. къ отр. изъ сказанія въ изд. Савваитова). Кондаковъ. Визант. церкви и памятн. Констант., 116.

св. Луки въ Ливадіи у горы Парнаса и др. О самомъ же раннемъ погрудномъ изображеніи Христа въ куполѣ, благословляющаго землю, Вседержителя и Творца (Παντοκράτωρ) имѣемъ лишь извѣстіе въ рѣчи патріарха



Рис. 1.

Фотія [1]) (857 г.) на открытіе и освященіе храма ἡ Νέα (Новая Базилика). Хотя вокругъ изображенія Христа и нѣтъ характерной для него надписи—

1) Византійскія церкви и памятники Константинополя. Н. Кондакова. 1886 г. Одесса, стр. 62.

«παντοκράτωρ» и изреченія, соотвѣтствующаго его внутреннему значенію, какъ это требуется по Ерминіи Діонисія Фурноаграфіота [1]) и какъ находимъ, напримѣръ, вокругъ образа Христа Палатинской капеллы, однако уже по самому мѣстоположенію его въ центрѣ главнаго купола, гдѣ полагается писать именно этотъ образъ Вседержителя, и по сравненію типа нашего образа съ подобными же образами восточныхъ и западныхъ церквей, мы приходимъ къ тому заключенію, что купольная мозаика нашего собора представляетъ именно образъ Христа Вседержителя. — Изображеніе Христа, какъ главное по своему значенію среди другихъ священныхъ изображеній, во всѣхъ своихъ представленіяхъ — символическомъ и историческомъ, всегда помѣщалось на самыхъ видныхъ мѣстахъ храма. Изображеніе, напр., Христа въ видѣ агнца находимъ въ базиликѣ San Giovanni in Laterano [2]) въ Римѣ (467 г.) и въ ея часовнѣ въ центрѣ потолка; также въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ V ст. [3]) и др.; историческій типъ Христа въ римскихъ и равеннскихъ базиликахъ находимъ въ конхѣ (раковинѣ) главной абсиды во множествѣ случаевъ посреди апостоловъ, святыхъ и т. д. Но въ базиликѣ Монреале XII ст. въ конхѣ абсиды имѣемъ уже единичное изображеніе Христа Вседержителя, между тѣмъ, какъ Христосъ въ типѣ Спасителя, а затѣмъ Христосъ Еммануилъ размѣщены въ потолкахъ солеи двухъ боковыхъ придѣловъ — Петра и Павла [4]). Отсюда уже естественно вытекаетъ та важность внутренняго содержанія образа, которая вліяетъ на выборъ особаго для него мѣста. Когда храмъ усложнилъ свою конструкцію куполомъ, образъ Христа Вседержителя занялъ мѣсто въ центрѣ его. Въ христіанскихъ странахъ востока куполъ явился ранѣе, нежели на западѣ, и потому самый ранній примѣръ изображенія Христа въ куполѣ находимъ въ церкви св. Софіи въ Өессалоникахъ [5]) (VI в.), но еще пока въ сценѣ Вознесенія, символизующей вверхъ возносящійся куполъ. Впослѣдствіи, когда образъ Вседержителя сложился окончательно, онъ навсегда занялъ свое мѣсто въ центрѣ купола, начиная съ упомянутой базилики ἡ Νέα въ Константинополѣ IX ст. Разсмотримъ теперь внутреннее содержаніе этого образа.

Достаточно взглянуть на тѣ страницы Ерминіи, гдѣ упоминаются различныя изображенія Христа, характеризуемыя различными эпитетами и

1) Manuel d'iconographie chrétienne, par M. Didron. Paris. 1845, p. 424. См. также Ерминія, или наставленіе въ живописномъ искусствѣ Порфирія, епископа чигиринскаго. Кіевъ. 1867 г. стр. 29, А.

2) Martigny. Dict. des antiquités chrét. Paris. 1877, p. 487.

3) Die Mosaiken von Ravenna — Paul Richter. 73.

4) Duomo di Monreale illustrato da Domenico Benedetto Gravina. MDCCCLIX, 21 — D.

5) Manuel. Didron, p. 204 прим. 2. См. Texier. L'architecture byzantine, pl. XL.

соотвѣтствующими надписями, чтобы видѣть, сколько различныхъ сторонъ должно было отмѣтить искусство въ одномъ этомъ образѣ [1]). Такимъ образомъ мы встрѣчаемъ иконографію Вседержителя (Παντοκράτωρ), Спасителя міра (Σωτήρ), Св. Софіи — Слово Божіе (Σοφία), Христа Предвѣчнаго (Ἐμμανουήλ) и др. Каждый разъ образъ характеризованъ художественно особыми чертами: въ образѣ Спасителя искусство отмѣтило Христа, искупившаго міръ отъ первороднаго грѣха, Христа Евангельскаго, усвоивъ ему мягкія черты лица, раздѣленную бородку, идеальный мужескій типъ; въ образѣ Св. Софіи — Второе лице Святыя Троицы, принесшаго божественное ученіе, усвоивъ ему фигуру ангела, вѣстника; въ образѣ Предвѣчнаго Христа — вѣчно рожденное Слово Божіе, усвоивъ ему юный ангельскій обликъ — символъ вѣчной юности и вручивъ запечатанный свитокъ. Что же могло выразить искусство въ образѣ Вседержителя? Оно выразило въ немъ идею о тріединомъ Богѣ и Творцѣ, пришедши къ этому образу путемъ долгой предшествовавшей работы въ сферѣ ученія о лицахъ Святыя Троицы, путемъ борьбы церкви съ ересями, — богословскихъ споровъ о естествѣ Христа и Бога Отца. Извѣстно, что въ христіанской иконографіи вплоть по XIV, XV ст. нѣтъ самостоятельнаго образа Бога Отца [2]); черты Бога Отца мы находимъ, оказывается, въ образѣ Христа. Въ самомъ дѣлѣ, что знаемъ мы относительно иконографіи Бога Отца?

Христіанское искусство первыхъ вѣковъ, занятое наплывомъ новыхъ идей, которыя на первое время совершенно овладѣли его нравственнымъ міросозерцаніемъ, хотя и изображаетъ сцены Ветхаго Завѣта, извѣстныя намъ по живописи катакомбъ и барельефамъ саркофаговъ, но пользуется ими, какъ прообразами Новаго, какъ его символами. Поэтому мы и встрѣчаемся здѣсь лишь съ «десницей», выходящей изъ облаковъ, такъ часто упоминаемой у пророковъ, и совершенно не видимъ отдѣльной иконографіи Бога. Явившаяся въ III ст. стоическая ересь [3]), признававшая Бога Отца «тѣлеснымъ», порождаетъ отпоръ со стороны учителей церкви. Въ виду подобныхъ ересей блаженный Августинъ († 430 г.) предписываетъ, размышляя о Богѣ, избѣгать всѣми средствами того, что возбуждаетъ идею о тѣлесномъ подобіи Бога: «Quidquid, cum ista cogitas, corporeae similitudinis occurrerit, abige, abnue, nega, respue, fuga» [4]). Искусство обращается къ изображенію Бога лишь въ случаяхъ особой необходимости, напр., въ изображеніи св. Троицы, гдѣ требуется иконографія всѣхъ трехъ лицъ: такъ,

---

1) Manuel d'iconogr. chrét. Didron, p. 460.
2) См. Iconographie chrét., Histoire de Dieu par Didron, p. 155, 6.
3) Martigny. Dict. des ant. chrét., art. Dieu.
4) Epist. CXX, 13.

изображеніе Троицы находимъ на Латеранскомъ саркофагѣ IV ст. [1]) и на другомъ, подобномъ первому [2]), гдѣ изображены Богъ Отецъ, Сынъ, Духъ Святой, всѣ подъ видомъ старцевъ. Извѣстно, что догматъ о Св. Троицѣ принятъ впервые вселенской церковью при Константинѣ Великомъ, и окончательно установленъ въ 381 году [3]); въ зависимости отъ него стоитъ иконографія Троицы. Однако древнее искусство не обошлось безъ попытокъ къ отдѣльной иконографіи Бога Отца, изрѣдка замѣчаемыхъ то на саркофагахъ, то въ миніатюрахъ: извѣстны два саркофага, на которыхъ нѣкоторые ученые, какъ Рауль Рошетъ, Эмерикъ Давидъ, изображенія пожилыхъ фигуръ принимаютъ за изображенія Бога Отца. Такъ, на одномъ изъ нихъ, найденномъ въ криптѣ Lucina, Каинъ и Авель приносятъ «плоды рукъ своихъ» [4]): колосья и овцу Богу — пожилой мужской фигурѣ; на другомъ, изъ катакомбы Агнесы, Богъ повелѣваетъ Моисею снять обувь, чтобы подойти къ горящей купинѣ. Затѣмъ въ Котоновой библіи V, VI ст. Брит. Муз. встрѣчаемъ Бога въ золотыхъ одеждахъ въ сценѣ грѣхопаденія; «Ветхаго деньми» въ Четвероевангеліи Пар. Библ. № 74, XI ст., окруженнаго херувимами, Авраамомъ и Исаакомъ («Слава Господня»). Но въ этой же рукописи изображеніе «Ветхаго деньми» находимъ въ изображеніи Троицы. Въ Гомиліяхъ монаха Іакова XII ст. снова представленъ Ветхій деньми среди сонмовъ силъ, благословляющій двуперстно; къ XIII вѣку знаемъ изображеніе «Саваоѳа» въ Ват. Библіи № 1231, возсѣдящаго на херувимѣхъ, огненнаго цвѣта [5]). Но эти отдѣльныя попытки иконографіи самостоятельнаго образа Бога Отца, совершенно уединенныя и не проникшія въ монументальный родъ живописи—церковную мозаику, исчезаютъ среди другой, чрезвычайно обширной области изображеній Христа въ сценахъ Ветхаго Завѣта. На одномъ Ватиканскомъ саркофагѣ [6]) IV ст. видимъ юношу съ длинными, падающими на плечи волосами, одѣтаго въ тунику и палліумъ, съ сандаліями на ногахъ, который подаетъ Адаму связку колосьевъ, а Евѣ указываетъ на овцу. Эта фигура, представляющая обыкновенный типъ юношественнаго Христа катакомбъ и саркофаговъ, никакъ не можетъ быть принята за изображеніе Бога Отца, а есть одно изъ первыхъ представленій Христа, какъ Бога Отца. Отъ IX ст. знаемъ таблетку изъ слоновой кости съ изображеніемъ Іисуса Христа въ историческомъ типѣ, творящимъ

---

1) Bosio. Roma sotterranea, p. 159.
2) Grimouard de S. Laurent. Guide de l'art chrét. I. p. 8.
3) Веберъ. Всеобщая исторія, т. IV, стр. 614 и 621. Москва. 1886.
4) Martigny. Dict. des ant. chrét., p. 247.
5) Кондаковъ. Ист. Виз. Иск., 275, — Христосъ и соотвѣтств. строки.
6) Bosio. Roma sotterranea, p. 295. См. также Didron. Histoire de Dieu, p. 76.

Адама: погрудное изображеніе Христа благословляющаго заключено въ медальонъ; по сторонамъ его буквы: IС. ХР; на землѣ лежитъ фигура Адама и надъ ней надпись: Ἀδάμ ὁ πρωτόπλαστος [1]); въ Ватик. Псалтыри № 752, XI ст. [2]) видимъ Христа, присутствующаго при поученіи народа сынами Кореевыми, крестящаго Іудеевъ и пр. Въ миніатюрахъ Ватик. Библіи № 381 того же времени [3]), изображенъ Христосъ въ сценѣ врученія заповѣдей Моисею; въ Ват. Октотевхѣ XI, XII ст. [4]) Христосъ говоритъ Саррѣ о рожденіи Исаака и т. д. Долженъ былъ безъ сомнѣнія существовать долгій и непрерывный обычай изображать Христа въ сценахъ Ветхаго Завѣта, прежде чѣмъ перейти въ мозаику церквей XI и XII ст. Напримѣръ въ церкви св. Марка въ Венеціи XI ст. въ куполѣ, занятомъ сценами творенія міра, во всѣхъ сценахъ изображенъ Христосъ въ юношественномъ типѣ катакомбъ, въ крестообразномъ нимбѣ [5]); въ мозаикахъ собора Монреале XII ст. всѣ сцены, представляющія роспись средняго корабля, занятаго сценами Ветхаго Завѣта, даютъ одинъ и тотъ же типъ Христа, что и въ сценахъ Новаго Завѣта боковыхъ придѣловъ: тѣ же одежды, крестообразный нимбъ и пр. [6]).

Кромѣ указанныхъ памятниковъ, дающихъ общее понятіе о томъ, какъ искусство отнеслось къ иконографіи Бога Отца и Христа, есть другой разрядъ памятниковъ, уясняющихъ то побочное теченіе въ искусствѣ, откуда собственно и получился образъ Христа, какъ Вседержителя и Творца. Это общее направленіе въ искусствѣ было вызвано такимъ же общимъ направленіемъ въ исторіи христіанской мысли, видѣвшей въ Ветхомъ Завѣтѣ прообразъ Новаго. Въ сценахъ катакомбной живописи и въ барельефахъ саркофаговъ это направленіе еще только на пути къ тому широкому толкованію всего Ветхаго Завѣта, какъ прообразу Новаго, которое наступило вслѣдъ за богословской дѣятельностью Климента (III ст.) и Кирилла (V ст.) Александрійскихъ. Христіанское искусство не могло видѣть въ Ветхомъ Завѣтѣ иного Бога, кромѣ Христа, и часто вынужденное изображать Бога ветхозавѣтнаго, оно усваиваетъ ему не только имя [7]), но и фигуру Христа. Въ этомъ смыслѣ является интереснымъ постановленіе втораго Никейскаго

---

1) Издана первоначально у Gori. Thesaurus veterum dypt.; затѣмъ у Д'Ажинкура Hist. de l'art. Sculpt. II, есть у Grimouard de S. Laurent-Guide de l'art chrét., III, у Дидрона, Histoire de Dieu, p. 157.

2) Кондаковъ. Ист. Виз. Иск., 129.

3) Ibid., 165.

4) Ibid., 190.

5) La basilica di San Marco in Venezia. Ferd. Ongania editore. Venecia 1880, tav. chrom. XVI, XVII.

6) Il Duomo di Monreale.

7) По сторонамъ нимба всегда имѣются буквы: IС. ХР.

собора (787 г.), которое, установивши почитаніе: «Бога и Спаса нашего Іисуса Христа въ образѣ его воплощенія и чистыя Владычицы нашея и Пресвятыя Богородицы, святыхъ и безплотныхъ ангеловъ, равно святыхъ и препрославленныхъ Апостоловъ, пророковъ, мучениковъ τὰς μορφὰς καὶ τὰ εἰκονίσματα» [1]), ничего не говоритъ объ изображеніи Бога Отца. Въ этомъ общемъ направленіи нѣкоторыя обстоятельства приводили искусство къ такому роду изображеній, которыя по художественной характеристикѣ типа могутъ быть приняты за образъ Перваго Лица Святыя Троицы, между тѣмъ какъ частности указываютъ безошибочно на то, что художникъ имѣлъ въ виду изобразить Христа. Въ церкви св. Констанцы въ Римѣ (V ст.) одинъ разъ Христосъ изображенъ въ сценѣ врученія Моисею заповѣдей съ мощными и широкими формами тѣла, сѣдымъ и съ босыми ногами; надпись говоритъ: «Christus legem dat», другой разъ Христосъ изображенъ въ идеальномъ юномъ типѣ, съ маленькой раздвоенной бородкой, дающимъ миръ апостоламъ Петру и Павлу: «Christus pacem dat». Въ этихъ изображеніяхъ путемъ художественной характеристики проведено различіе между Христомъ Ветхозавѣтнымъ и Христомъ Новаго Завѣта, принесшимъ людямъ спасеніе и миръ. Съ другой стороны въ подобныхъ изображеніяхъ мы встрѣчаемся съ вліяніемъ Апокалипсиса. Вдохновенныя картины Апокалипсиса, грозныя и величественныя, не могли остаться безъ вліянія на искусство, такъ какъ въ нихъ находится болѣе, чѣмъ гдѣ нибудь матеріала для художественнаго представленія. Въ римскихъ и равеннскихъ мозаикахъ вплоть до X ст., и даже далѣе, находится этому масса доказательствъ. Въ базиликѣ св. Павла въ Римѣ (450 г.) на тріумфальной аркѣ изображенъ Христосъ сѣдымъ, съ длинными спадающими на плечи волосами, съ мрачнымъ выраженіемъ лица, согласно Апокалипсису: «И посреди седьми свѣтильниковъ подобный сыну человѣческому, облеченный въ подиръ, и на персяхъ опоясаннаго золотымъ поясомъ. Глава Его и волосы бѣлы, какъ бѣлая волна, какъ снѣгъ, и очи Его, какъ пламень огненный». (Гл. I, 13, 14). Вокругъ головы Христа радуга съ выходящими изъ-за нея лучами, по сторонамъ двадцать четыре старца въ бѣлыхъ одеждахъ и съ вѣнцами въ рукахъ: «. . . и радуга вокругъ престола, видомъ подобная смарагду. И вокругъ престола двадцать четыре . . . старца, которые облечены въ бѣлыя одежды и имѣли вѣнцы золотые на головахъ своихъ . . . И когда животныя воздаютъ славу . . . тогда 24 старца падаютъ предъ престоломъ . . . и полагаютъ вѣнцы свои предъ престоломъ». (Гл. IV, 3, 4, 9, 10). Въ церкви Іоанна Евангелиста въ Равеннѣ Христосъ изображенъ

---

1) Германа посланіе, Patrol. cursus. compl. Migne. t. 98, p. 213.

дающимъ книгу Іоанну Богослову; по сторонамъ апостолы, утішающіе море и апокалипсическіе предметы: седмь свѣтильниковъ и др. (Гл. I. 2). Тѣмъ болѣе возможнымъ и естественнымъ было привлечь для образа Христа апокалипсическую фигуру «сидящаго», что въ немъ виденъ и Богъ Отецъ и Христосъ, характеризованный словомъ «Вседержитель». «Я есмь Алфа и Омега, начало и конецъ, говоритъ Господь, который есть, и былъ, и грядетъ, Вседержитель». (Гл. I. 8); «Я есмь первый и послѣдній, и живый; и былъ мертвъ, и се, живъ во вѣки вѣковъ» (I гл. 18); затѣмъ воззваніе животныхъ: «Святъ, Святъ, Святъ, Господь Богъ Вседержитель, который былъ, есть и грядетъ» (IV. 8) и др. Вліяніемъ апокалипсическихъ картинъ слѣдуетъ, по нашему мнѣнію, объяснять многія изображенія Христа, гдѣ типъ его отличается мрачной серьезностью, широкими мощными формами тѣла и царственнымъ видомъ. Таковы изображенія его на двухъ таблеткахъ изъ слоновой кости въ Равеннѣ (въ собраніи Арундельскаго общества), изображеніе al fresco въ катакомбѣ Понціана VI, VII ст., гдѣ Христосъ вѣнчаетъ вѣнками Абдона и Сенена: широкое лицо Христа съ мрачнымъ выраженіемъ и косьбой широко раскрытыхъ глазъ близко напоминаетъ типъ Христа въ базиликѣ св. Павла на тріумфальной аркѣ; и многія другія. Такимъ образомъ, въ общее стремленіе искусства изображать вмѣсто Бога Отца Христа привносится особаго рода художественное теченіе, отмѣчающее въ немъ черты могущества, величавой серьезности, черты апокалипсическаго «Господа Вседержителя» (Παντοκράτωρ).

Въ виду этихъ фактовъ чрезвычайно важнымъ оказывается выяснить, какія догматическія основанія послужили для того, чтобы слить въ одинъ образъ Первое и Второе Лица Святыя Троицы. Въ самомъ Евангеліи находимъ слѣдующія мѣста, послужившія для установленія догмата о единомъ существѣ Бога Отца съ Сыномъ: Христосъ въ Евангеліи отъ Іоанна говоритъ: «Видящій Меня, видитъ пославшаго Меня» (Іоан. XII. 45); «Я и Отецъ одно» (X. 30); «Знайте, что Я въ Отцѣ, и Отецъ во мнѣ» (X. 38). Первая глава этого Евангелиста устанавливаетъ равенство Бога Отца съ Сыномъ въ слѣдующихъ словахъ: «Въ началѣ было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Богъ» (I, 1); затѣмъ: «и Слово стало плотью и обитало съ нами, полное благодати и истины, и мы видѣли славу Его, какъ славу Единороднаго отъ Отца». Апостолъ Павелъ учитъ, что Іисусъ Христосъ «есть образъ Бога невидимаго, рожденный прежде всякой твари. Ибо имъ создано все, что на небесахъ и что на землѣ — видимое и невидимое». (Посл. къ Колос. I, 15). Данное въ такихъ общихъ чертахъ ученіе подверглось еретическимъ толкованіямъ, которыя каждый разъ были отвергаемы вселенской церковью. Какъ извѣстно, на первомъ Никейскомъ соборѣ (325 г.) въ опроверженіе

ереси Арія было установлено единосущіе Христа съ Богомъ Отцемъ (Homousios), а также и то положеніе, что чрезъ него все явилось («Имъ же вся быша»). Не смотря однако на то, что въ 381 году на Константинопольскомъ соборѣ окончательно установлено было ученіе о св. Троицѣ, споры о естествѣ Христа продолжаются, волнуютъ богословскую мысль и разрѣшаются ересями Несторіанъ, монофизитовъ, каждый разъ осуждаемыхъ церковью: такова ересь Несторія, осужденная въ 431 году на Ефесскомъ соборѣ. Искусство, такимъ образомъ, оставалось, какъ мы видѣли, вѣрнымъ ортодоксальному ученію церкви, вытекавшему изъ постановленій соборныхъ, и особымъ путемъ пришло къ установленію того же догмата въ художественномъ образѣ, отмѣчая въ Христѣ черты Бога Отца и Творца[1]).

Такимъ образомъ еще лишній разъ подтверждается то обстоятельство, что догматическое содержаніе византійскаго искусства есть его историческое содержаніе, ибо догматическое изображеніе Бога Слова, какъ Творца явилось результатомъ исторіи христіанской религіи, ересей, было выставлено искусствомъ на первый планъ, какъ сообразное тому главному пункту въ исповѣданіи христіанства, который заключаетъ въ себѣ ученіе о лицахъ Святыя Троицы, т. е. догмату о св. Троицѣ.

Разсмотримъ затѣмъ, какія данныя даетъ намъ образъ въ его художе-

---

1) Причину отсутствія самостоятельнаго образа Бога Отца въ христіанской иконографіи нѣкоторые ученые, какъ напр. Дидронъ, видятъ еще и во вліяніи гностическихъ сектъ, имѣвшихъ широкое распространеніе и вліяніе на ортодоксальное христіанство. Гностики, по словамъ Дидрона (см. Histoire de Dieu, стр. 169—174) не почитали Бога Отца, т. е. еврейскаго Іегову потому, что, изучая Библію, они находили полное различіе между карающимъ Іеговой, Богомъ жестокимъ, и Христомъ Евангелія, Богомъ любви и прощенія. Дѣйствительно, нѣкоторые изъ нихъ, напр. Офиты, считали его причиной зла въ мірѣ и противуполагали ему, какъ началу злому, змія, спасшаго родъ человѣческій, открывъ ему способъ познанія добра и зла. Отсюда, собственно, и проистекаетъ почитаніе гностиками змія, подъ которымъ они подразумѣвали самого Христа, какъ говоритъ объ этомъ Тертулліанъ (De praescript. XLVII). Извѣстны и памятники съ изображеніями змія на печатяхъ и др. (Martigny. Dict., стр. 8; см. также Истор. Христ. церкви Джемса Робертсона. 1878. Прим. къ главѣ IV, стр. 11). Но насколько сильно было вліяніе гностицизма на христіанство и въ чемъ собственно сказывалось это вліяніе, до сихъ поръ остается вопросомъ темнымъ. Тѣмъ не менѣе христіане въ свою очередь имѣли полную возможность не изображать Бога Отца, что вытекало главнымъ образомъ, какъ сказано, изъ того круга идей, которыя поглотили на первыхъ порахъ духовную дѣятельность христіанъ. Божественность Сына и Его ученія совершенно отодвинула на второй планъ не только иконографію Бога Отца, но даже и многое непосредственно относящееся къ образу Христа, напр. фигуру Христа, цвѣтъ глазъ, бороды и т. п. частности, которыя начинаютъ занимать искусство преимущественно съ V, VI ст., между тѣмъ, какъ до сихъ поръ мы знаемъ лишь образъ юношественнаго Христа. У гностиковъ и первыхъ христіанъ былъ одинъ пунктъ сходства: тѣ и другіе не изображали Бога Отца; но первые не изображали его потому, что ненавидѣли его, исходя изъ самой сущности своего ученія, а христіане потому, что исключая Христа, никого не могли видѣть ни въ Ветхомъ, ни въ Новомъ Завѣтѣ.

ственномъ воспроизведеніи. Въ главномъ куполѣ Палатинской капеллы, вокругъ погруднаго изображенія Христа Вседержителя, находимъ слѣдующую надпись: «οὐρανός μοὶ θρόνος, ἡ δὲ γῆ ὑποπόδιον τῶν ποδῶν μου. Λέγει Κύριος Παντοκράτωρ[1]): «небо мнѣ служитъ трономъ и земля есть подножіе ногъ моихъ, говоритъ Господь Вседержитель». Подобная надпись, очевидно, не есть характерная для Христа распятаго, а напротивъ относится именно къ Богу Творцу и Вседержителю. Такимъ же именно образомъ характеризуется образъ Вседержителя въ Ерминіи Діонисія Фурноаграфіота: «Въ центрѣ купола», говорится въ ней: «изобрази Христа благословляющаго и имѣющаго у своей груди Евангеліе, и надпиши IC. XP. Παντοκράτωρ. . . . , а вокругъ сдѣлай надпись: «Смотрите, смотрите, Я одинъ и нѣтъ Бога, кромѣ Меня; Я создалъ землю; Я сотворилъ изъ нея человѣка; Я моей рукой положилъ основанія небу»[2]).

Въ томъ же духѣ характеризуетъ его искусство. Монументально посаженную фигуру Христа, съ головой почти четыреугольной, со строгимъ и вмѣстѣ спокойнымъ выраженіемъ лица и глазъ, находимъ уже въ ц. св. Констанцы въ Римѣ. Тѣ-же монументальныя формы въ образѣ Христа видимъ въ ц. св. Павла внѣ стѣнъ Рима, въ ц. Космы и Даміана, гдѣ Христосъ отмѣченъ бóльшимъ, сравнительно съ фигурами предстоящихъ апостоловъ, ростомъ. Тѣ-же черты находимъ въ изображеніи Христа въ ц. св. Пракседы[3]) въ Римѣ IX ст., и въ особенности въ образѣ Христа рукописи Космы Индикоплова Ватик. библіот.[4]), въ образѣ ц. св. Софіи въ Константинополѣ[5]), чрезвычайно напоминающемъ миніатюру рук. Космы Индикоплова, ярче всего въ замѣчательно-стильномъ образѣ ц. Монреале близь Палермо[6]) въ абсидѣ, въ купольномъ образѣ Палатинской капеллы, Мартораны и др. Наша мозаика констатируетъ ту-же черту: *монументальность формъ, серьезность и величавость, и даже строгость типа Вседержителя.* Во всемъ остальномъ, подобно вообще типу Вседержителя, наша мозаика совмѣщаетъ черты

---

1) La capella di S. Pietro nella reggia di Palermo, dipinta e chromolitorgafata da Andrea Terzi. Palermo. Tav. XV.

2) Другія надписи: «Я есмь свѣтъ міру; кто идетъ за мной, не впадетъ во тьму, но будетъ имѣть свѣтъ жизни». Didron. Manuel., p. 462. Во фрагментѣ Ерминіи, изданномъ Порфиріемъ, еп. чигиринскимъ, 1867 г., 29 стр. читаемъ: «Съ небесе призри Господи и виждь и вся живущая по вселеннѣй». Иначе: «Господи, призри съ небесе и виждь и посѣти виноградъ сей, и утверди и, егоже насади десница твоя». Смыслъ надписей остается въ общемъ одинъ и тотъ-же.

3) Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome par H. Barbet de Jouy. Paris. 1877. 65 стр.

4) Атласъ къ Ист. Виз. Иск. Кондакова, таб. VIII, 3; XI таб. также.

5) Alt-Christl. Baudenkmale von Constant. von W. Salzenberg. 1854, t. XXVII.

6) Il Duomo di Monreale, t. 14 — A.

типовъ Христа историческаго и юношественнаго. Христосъ Вседержитель, какъ и Христосъ историческій, имѣетъ назорейскіе, раздѣленные на лбу волосы свѣтло-каштановаго цвѣта, что мы и имѣемъ на нашей мозаикѣ. Эти свѣтло-каштановые, раздѣленные на лбу волосы, пышно спадающіе на плечи, даны уже въ типѣ Христа юношественнаго въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи[1]) въ Равеннѣ V ст. Что касается болѣе ранняго времени, именно изображеній въ катакомбахъ, то тамъ мы и не знаемъ изображеній Христа съ какимъ-бы то ни было инымъ цвѣтомъ волосъ, и эта подробность въ иконографіи образа Христа должна быть отнесена, какъ и многое другое, на счетъ античнаго искусства, избѣгавшаго рѣзкой черноты въ идеальной характеристикѣ типовъ. Въ IV, V ст. эта черта занесена въ апокрифическій памятникъ, въ извѣстное посланіе Лентула къ римскому сенату, дошедшее, впрочемъ, до насъ въ редакціи XI ст., повторена въ текстѣ Людовика Шартрскаго, въ текстѣ св. Бригиты, у Никифора Каллиста и др. Въ этихъ извѣстіяхъ находимъ и подробное описаніе той *формы* волосъ, которая удерживается во всѣхъ изображеніяхъ Христа. У Лентула читаемъ: «волосы Его до ушей гладки и безъ блеска, а отъ ушей до плечъ и ниже — кудрявы, блестящи и по серединѣ головы раздѣлены на обѣ стороны по обычаю Назореевъ»[2]). Въ памятникахъ искусства эти общія черты преданія были видоизмѣнены стилемъ, и византійская характеристика волосъ у Христа даетъ лишь одинъ локонъ, лежащій на лѣвомъ плечѣ, въ то время, какъ съ правой стороны волосы спадаютъ за плечи, какъ это можно видѣть на нашемъ образѣ. Эту характеристику знаемъ уже въ катакомбѣ Понціана, въ стѣнной живописи V ст.[3]). Такую же форму волосъ знаемъ въ изображеніи Христа рукописи Космы Индикоплова, ц. св. Софіи въ Константинополѣ, въ мозаическомъ образѣ монастыря Хора и др. Отъ болѣе простыхъ образцовъ она доходитъ до пышной и тяжелой шевелюры Христа въ Монреале и въ Палатинской капеллѣ. Византійскій типъ Христа удержалъ именно эту характеристику волосъ, и тѣ ранніе типы Христа (какъ напр. другое изображеніе al fresco въ катакомбѣ Понціана IV ст., ц. Космы и Даміана, Латеранской базилики, ц. св. Павла внѣ стѣнъ Рима и др.), которые имѣютъ спадающіе на плечи по обѣимъ сторонамъ волосы, пышныя и мягкія какъ у жрецовъ семитическаго востока, быть можетъ, повторяютъ типъ Христа съ формами Бога Отца въ ц. св. Констанцы и принадлежатъ западной, латинской характеристикѣ. Доказательствомъ можетъ служить голова Христа въ

---

1) Изображ. Добраго Пастыря въ абсидѣ, см. у Jean Paul Richter'a: Die Mosaiken von Rav. Taf. II.

2) См. Iconographie chrét., Histoire de Dieu par Didron, стр. 229, прим. 1.

3) Catacombe de Rome. Perret., pl. LIV.

Apollinare Nuovo въ Равеннѣ VI ст., волосы которой, хотя и спадаютъ на плечи Христа, но не въ такихъ широкихъ и льющихся массахъ, какъ въ указанныхъ выше примѣрахъ, а образуя уже тотъ характерный очеркъ головы, который навсегда удержанъ византійскимъ стилемъ для типа Христа. Принадлежитъ-ли эта черта времени, и слѣдовательно коренится въ понятіяхъ о человѣческой красотѣ, или лежитъ въ какихъ либо иныхъ условіяхъ, рѣшить пока оказывается невозможно. То-же самое должно сказать и о трехъ прядяхъ волосъ на лбу. Другой характеристическій признакъ типа—*борода*. Въ мозаикѣ ц. св. Павла и въ Латеранской базиликѣ Христосъ имѣетъ длинную остроконечную бороду, которая придаетъ лицу старческій видъ. Затѣмъ этотъ видъ бороды какъ бы исчезаетъ и замѣняется короткой округлой бородой, часто раздвоенной. Въ письменныхъ памятникахъ, начиная съ Лентулова посланія, очень упорно настаивается именно на короткой раздвоенной бородѣ. Въ памятникахъ же художественныхъ приходится наблюдать какое-то общее стремленіе изображать съ раздвоенной короткой бородкой Христа въ типѣ Евангельскомъ, т. е. историческомъ, Вседержителю же усваивается широкая нераздвоенная борода по образцу Ветхозавѣтнаго Христа ц. св. Констанцы. Ту-же бороду видимъ во фрескахъ катакомбы Понціана, въ мозаикѣ ц. св. Венанція, въ рукописи Космы Индикоплова, въ ц. св. Софіи въ Константинополѣ, въ ц. св. Пракседы, которая изъ короткой, едва опушающей переходитъ въ широкую четыреугольную бороду типа Христа въ Кахріе-Джами (мон. Хора), а затѣмъ типа Монреале и Палатинской капеллы. Борода Христа на нашей мозаикѣ должна быть именно такого типа: нераздвоена и округла[1]). Цвѣтъ бороды, какъ и волосъ, слѣдуетъ преданію въ письмѣ Лентула: «цвѣта зрѣлаго орѣха», т. е. каштановаго цвѣта.

Овалъ лица Христа нашей мозаики также слѣдуетъ преданію: онъ нѣсколько удлиненъ[2]) и слѣдуетъ въ этомъ нерукотвореннымъ образамъ. Въ мозаикахъ Равенны и Рима знаемъ въ большомъ числѣ этотъ продолговатый обликъ, идущій быть можетъ отъ какого либо неизвѣстнаго намъ нерукотвореннаго образа. Одинъ изъ такихъ образовъ, дѣланный мозаикой, находится въ Латеранской базиликѣ (по стилю VI ст.) въ абсидѣ. Слѣдствіемъ удлиненія овала является и длинный носъ, что отмѣчаетъ и наша мозаика.—

---

1) Между тѣмъ реставрація придала Христу раздвоенную и нѣсколько удлиненную бороду, такъ какъ нижняя часть бороды не сохранилась.

2) Фотографія съ мозаики Христа, приложенная къ нашему тексту, даетъ неправильный круглый овалъ лица, что зависитъ отъ самаго свойства фотографическаго аппарата, не передающаго рисунка, расположеннаго въ углубленіи.

Цвѣтъ лица блѣдно-розовый: «цвѣта пшеницы», по выраженію письма Лентула.

Что касается *цвѣта глазъ*, то наша мозаика представляетъ ихъ свѣтло-карими, и слѣдовательно удаляется отъ извѣстія Лентула, который говоритъ, что глаза Христа были голубые: «oculi ejus caerulei», — цвѣта небеснаго. У Людовика Шартрскаго сказано, что Христосъ: «aspectum habet simplicem... oculis glaucis, variis et claris existentibus»[1]). Но ни въ мозаикахъ, ни въ фресковой живописи мы не знаемъ голубыхъ или сѣро-голубыхъ глазъ[2]) («variis existentibus»); вездѣ, наоборотъ встрѣчаются свѣтлые каріе глаза, о которыхъ также говоритъ письменное свидѣтельство Никифора Каллиста. — И вообще, если можно пріурочить нашъ образъ по общимъ чертамъ типа къ какому либо литературному извѣстію, то таковымъ именно будетъ извѣстіе Никифора Каллиста, писателя первой половины XIV ст., который, однако, въ своемъ описаніи образа Христа ссылается на древнихъ. «Между ними», говоритъ Вильгельмъ Гриммъ[3]), «безъ сомнѣнія былъ Іоаннъ Дамаскинъ (VIII ст.), ибо онъ удержалъ его выраженія; но онъ могъ пользоваться и другими источниками, ибо сообщаетъ нѣчто отличное, напримѣръ, сочиненіями монаха Епифанія 1190 г.». Никифоръ Каллистъ говоритъ: «Caesariem habuit subflavam ac non admodum densam... supercilia nigra... Ex oculis fulvis et subflavescentibus mirifica prominebat gratia. Acres ii erant et nasus longior. Barbae capillus flavus»[4]).

Этимъ общимъ чертамъ слѣдуетъ византійское искусство, подчиняясь однако общимъ художественнымъ традиціямъ, идущимъ отъ античнаго искусства, а также и мѣстнымъ вліяніямъ. Такъ напримѣръ, *широко раскрытые* глаза, отличающіе нашу мозаику, указываютъ на лучшій періодъ художественныхъ преданій, близкихъ къ античнымъ. Дѣйствительно, въ мозаикахъ вообще до IX, X ст. встрѣчаемся непрерывно съ этимъ преувеличеніемъ глазъ. Впослѣдствіи все чаще и чаще встрѣчаются глаза съ узкими прорѣзами. *Легкая косьба* этихъ глазъ, происходящая отъ паденія техники мозаическаго искусства, сближаетъ нашъ образъ съ образомъ Палатинской капеллы и придаетъ лицу жесткое и неопредѣленное выраженіе, вслѣдствіе того, что зрачки глазъ не сведены въ одинъ фокусъ. *Бровей* надъ глазами

---

1) Stigmata sacrae sindoni impessa. Mallonius. Venise 1606.

2) Изображеніе Христа съ голубыми глазами даетъ Charles de Linas въ книгѣ «Ivoires et émaux», но въ распятіи изъ дерева: вмѣсто глазъ вставлены голубые камни, памятникъ XI ст.

3) Die Sage vom Usprung der Christusbilder, стр. 160. (Gelesen in der Akad. d. Wis. 1842).

4) Didron. Manuel d'iconogr. chrét., p. 453. Съ описаніемъ этимъ сходно описаніе чертъ Христа въ позднѣйшей редакціи XVI, XVII в. Уваровскаго подлинника письма Лентула. Буслаевъ. Истор. очерки, т. II, стр. 361.

почти нѣтъ, а вмѣсто нихъ темныя тѣневыя дуги, соединенныя на переносьѣ выдающимся мускуломъ, который, быть можетъ, и подразумѣвалъ Іоаннъ Дамаскинъ въ словахъ: «junctis superciliis», т. е. со сросшимися бровями. Это—черта восточныхъ народностей Грузинъ и Армянъ, сильно примѣшавшихся къ византійской аристократіи и проникшая въ искусство[1]), какъ черта византійскаго стиля, ибо въ антикѣ глаза разставлены широко и брови никогда не соединяются, наша же мозаика даетъ и это сближеніе глазъ. То-же самое слѣдуетъ сказать о загибающемся и нависшемъ надъ тонкимъ сухимъ ртомъ носѣ, какъ чертѣ восточнаго типа, персидскаго или армянскаго.

Въ общемъ наша мозаика представляетъ уже сильно выраженный схематизмъ въ мелочной моделлировкѣ и оживкахъ лица, въ толстыхъ контурахъ, въ гладкихъ безъ моделлировки волосахъ. Морщины, идущія отъ носа, глазъ и по щекамъ, дробятъ общую, широкую основу типа и придаютъ лицу старческій видъ. Тѣмъ не менѣе, однако, наша мозаика, близко напоминающая образъ Палатинской капеллы, сохраняетъ болѣе мягкости какъ въ строѣ головы, такъ и въ общемъ выраженіи лица, болѣе открытаго и яснаго, и представляетъ болѣе раннюю ступень развитія этого типа, такъ что можетъ быть поставлена между двумя памятниками: образомъ мечети Кахріэ-Джами и образомъ Палатинской капелы, какъ связующее звено.

Христосъ одѣтъ въ пурпурный хитонъ (лиловаго пурпура) съ свѣтлокрасными клавами и въ голубой гиматій. Вся одежда шрафирована золотыми полосами и представляетъ тѣ-же черты неестественности въ драпировкѣ: складки драпируются безъ смысла и движенія. Въ лѣвой рукѣ Христосъ держитъ *закрытое* Евангеліе, украшенное по золотому полю драгоцѣнными камнями и жемчугомъ. Закрытое Евангеліе и есть та книга, которую Онъ одинъ только сможетъ открыть на Страшномъ Судѣ. (Откров. Іоанна, Гл. V.) Правой рукой Онъ благословляетъ двуперстно, что можетъ быть приведено въ связь со внутреннимъ значеніемъ образа Вседержителя, совокупляющаго въ себѣ естества: божеское и человѣческое, какъ Христосъ, взошедшій на небеса, имѣя видъ человѣка, и какъ Богъ вообще, совокупляющій въ себѣ три лица св. Троицы. На человѣческую ѵпостась Вседержителя и на его искупительную смерть указываетъ и нимбъ, раздѣленный перекрестьемъ.

---

1) Кондаковъ. Истор. Виз. Иск., стр. 143, 1 прим.

IV.

Купольная композиція.

Въ куполѣ же, вокругъ центральнаго медальона съ изображеніемъ Вседержителя, находится одна изъ бывшихъ четырехъ фигуръ Архангеловъ, сохранившаяся лишь наполовину: низа ея отъ колѣнъ недостаетъ, правое крыло и часть лѣваго полуразрушены. Въ лѣвой рукѣ онъ держитъ labarum, на которомъ начертаны слова: ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ. Ниже Архангеловъ шелъ бордюръ изъ орнамента, отъ котораго теперь сохранилась лишь часть на восточной сторонѣ барабана, отдѣлявшій верхнюю часть композиціи отъ нижней, въ которой въ 12 оконныхъ пространствахъ были изображены Апостолы въ полный ростъ. Изъ нихъ сохранилась лишь фигура Ап. Павла до пояса и греческаянадпись Πετρ... надъ исчезнувшей фигурой Апостола Петр а—все на восточной сторонѣ. Такимъ образомъ Вседержитель, Архангелы и Апостолы составляютъ купольную композицію, очевидно, съ какой либо мыслью, лежащей въ основѣ ея. Въ куполахъ церквей, современныхъ нашему собору, находимъ большія и сложныя композиціи, выражающія мысли, связанныя съ общей росписью и планомъ церкви. Такъ, въ главномъ куполѣ ц. св. Марка въ Венеціи, Христосъ, какъ совершеннѣйшій образецъ добродѣтелей, представленъ возносящимся, т. е. просвѣтленнымъ. Ниже его Марія въ позѣ оранты посреди 12 Апостоловъ, подъ которыми изображены добродѣтели, всѣ совмѣщающіяся во Христѣ (Ipse perfectissimum exemplar virtutum)[1]. Въ другомъ куполѣ того-же собора композиція выражаетъ идею утвержденія церкви: отъ гетимасіи въ центрѣ купола исходитъ Святый Духъ въ видѣ лучей на 12 Апостоловъ, проповѣдавшихъ Евангеліе по всему свѣту[2]); представители различныхъ народовъ по Дѣяніямъ Апост. (Гл. II, 9, 10, 11) изображены подъ Апостолами. Въ Палатинской капеллѣ близь Палермо, въ монастырѣ Хора въ Константинополѣ, въ куполахъ, имѣемъ Христа, окруженнаго Пророками, какъ провозвѣстниками его пришествія и т. п. Въ нашемъ куполѣ идея Христа Вседержителя, въ ѵпостась котораго лишь привходитъ человѣческое естество, указываетъ на то, что ниже Архангеловъ изображены были не ученики Христа, сопровождавшіе его въ его земной жизни, а *Апостолы*, «проповѣдавшіе Евангеліе до края земли»[3]), слѣдовательно представители земной церкви и основатели ея. Смыслъ изображенія Апостоловъ вокругъ Христа Вседержителя выясняется изъ самой роли Апостоловъ, подобно

---

1) La capella di S. Marco, разрѣзы: XII и XIII.
2) Ibidem — разрѣзы: XVI, хромолит. VI.
3) Дѣянія Апостольскія I, 8.

тому, какъ изображеніе Пророковъ вокругъ Христа стоитъ въ связи съ ихъ предвозвѣстничествомъ о Немъ. Эту мысль находимъ у одного западнаго литургиста XV в., Вильгельма Дюрана, который говоритъ: «Quandoque Christo circumpinguntur, vel potius subpinguntur apostoli, qui fuerent testes ejus verbo et opere ad ultimam terrae[1]). Иначе говоря, въ композиціи нашего купола мы имѣемъ мысль, выражающую установленіе церкви на землѣ посредствомъ Апостоловъ и церкви небесной посредствомъ самого Христа, вознесшагося, вѣчно пребывающаго въ единеніи съ церковью земной. Полное подтвержденіе этой мысли находимъ въ томъ обстоятельствѣ, что композиція нашего купола идетъ отъ композиціи исторической сцены Вознесенія, въ которой съ раннихъ поръ отмѣчена мысль установленія церкви.

Оставаясь вѣрнымъ историческимъ чертамъ разсказа Дѣяній Апостольскихъ, византійское искусство въ изображеніи сцены Вознесенія, т. е. славы Христа, отмѣтило особыми, хотя и аллегорическими чертами фактъ установленія церкви земной и небесной, сообразуясь, однако, съ общимъ смысломъ разсказа. Въ сценѣ «Славы воскресшаго Христа» на дверяхъ церкви св. Сабины въ Римѣ, которая послужила своими иконографическими чертами прототипомъ для сцены Вознесенія, фактъ установленія церкви на землѣ выраженъ посредствомъ женской фигуры, голову которой вѣнчаютъ короной Апостолы Петръ и Павелъ, въ то время какъ надъ ними въ ореолѣ, окруженномъ четырьмя апокалипсическими животными, возносится Христосъ со свиткомъ въ лѣвой рукѣ и благословляя правой[2]). Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи эта сцена усложняется. Въ Сирійскомъ Евангеліи[3]) (586 г.) Христосъ, держа развернутый свитокъ въ лѣвой рукѣ и съ открытой правой, какъ бы возвѣщая откровеніе міру, возносится въ миндалевидномъ ореолѣ, который несутъ вверху два Ангела, а внизу троны и апокалипсическіе тетраморфы. Съ двухъ сторонъ устремляются ко Христу два ангела, неся вѣнцы мученическаго подвига на пурпурныхъ покрывалахъ. Внизу группа: Богородица посреди съ воздѣтыми руками, по сторонамъ ея два архангела бесѣдуютъ съ группами апостоловъ: одинъ указывая вверхъ, другой указывая къ близь стоящему. Между апостолами видны Павелъ, восторженно указывающій вверхъ, и Петръ съ другой сто-

---

1) Didron. Manuel. d'icon. chrét., p. 304, 5.

2) Оттискъ изъ Revue archéologique. Juin 1877. Sculptures de la porte de S. Sabine. N. Kondakoff, p. 8.

3) Кондаковъ. Ист. Виз. Иск., стр. 16—77; рисунокъ у Rohault de Fleury. L'Evangile. Etudes iconografiques et archéologiques. Tours. 1874, t. II, pl. XCIX.

роны, требующій объясненія. Въ разсказѣ о Вознесеніи въ Дѣяніяхъ Апостольскихъ находятся слѣдующія слова, сказанныя Спасителемъ предъ вознесеніемъ апостоламъ, въ которыхъ онъ опредѣлилъ ихъ апостольскую дѣятельность: «Но вы примете силу, когда сойдетъ на васъ Духъ Святый; *и будете Мнѣ свидѣтелями въ Іерусалимѣ и во всей Іудеѣ, и Самаріи, и даже до края земли*». Затѣмъ: «И когда они смотрѣли на небо во все время восхожденія Его, вдругъ два бѣлые мужа въ бѣлыхъ одеждахъ предстали и сказали: Мужи Галилейскіе! что вы стоите и смотрите на небо? Сей Іисусъ, вознесшійся отъ васъ на небо, пріидетъ такимъ же образомъ, какъ вы видите Его восходящимъ на небо». Иллюстрація Сирійскаго Евангелія передаетъ всѣ иконографическія подробности дѣйствія, вопросъ состоитъ лишь въ томъ, какимъ образомъ передаетъ она художественно фактъ установленія церкви. Фигуры Маріи, апостоловъ Петра и Павла, которыя постоянно представляютъ центральную группу, служатъ объясненіемъ композиціи и съ этой стороны. Представленіе церкви въ видѣ женской фигуры—оранты извѣстно намъ уже изъ катакомбной живописи;—въ ц. св. Сабины въ Римѣ, въ мозаикахъ ея, находимъ изображеніе церквей въ видѣ женскихъ фигуръ съ надписями: «ecclesia ex gentibus» и «ex circumcisione», изъ которыхъ первая была посвящена Павлу, вторая—Петру (Посл. Павла Галатамъ II, 3). Петръ и Павелъ изображены надъ этими фигурами. Въ ц. S. Maria Maggiore [1]) имѣемъ изображеніе женскихъ фигуръ также со значеніемъ церквей, сидящихъ на престолѣ по сторонамъ Христа въ сценѣ поклоненія волхвовъ. Кириллъ Александрійскій въ сочиненіи своемъ «О поклоненіи въ духѣ» сопоставляетъ церковь изъ язычниковъ съ дѣвой Сепфорой; а въ сочиненіи Τὰ Γλαφυρά Лію уподобляетъ синагогѣ, а Рахиль церкви изъ язычниковъ [2]). Женская фигура оранты въ сценахъ Вознесенія впослѣдствіи есть Богоматерь [3]), конкретный *образъ церкви на землѣ:* отсюда и ея значеніе покровительницы и заступницы церкви. Въ такомъ значеніи своемъ Богоматерь всегда сопровождается изображеніями апостоловъ Петра и Павла, представителей двухъ подраздѣленій церкви: изъ язычниковъ и Іудеевъ, которые вѣнчаютъ ее, какъ напримѣръ на упомянутомъ изображеніи дверей ц. св. Сабины, или просто окружаютъ. Этотъ аллегорическій придатокъ въ историческую тему сцены Вознесенія и уясняетъ намъ слова Христа, обращенныя къ ученикамъ: «и будете мнѣ свидѣтелями... даже до

---

1) Fleury. L'Evangile, t. I, tav. XXI.

2) Творенія св. Отцовъ. Изд. Кіев. Дух. Акад. за 1877 г., соч. Кирилла Алекс. VI кн. См. Migne, Patrol. T. 68, стр. 259.

3) На это указываютъ надписи. См. далѣе подробный разборъ образа Богородицы абсиды нашего собора. (VII).

края земли». — Петръ и Павелъ сливаются въ одномъ образѣ церкви земной — образѣ Маріи. Изображеніе сцены Вознесенія въ куполѣ, какъ мы уже разъ замѣтили, находится въ ц. св. Софіи въ Θессалоникахъ (VI, VII)[1]; въ ц. св. Венанція (VII) въ Римѣ, въ мозаикѣ абсиды представленъ Христосъ погрудь въ облакахъ; два ангела по сторонамъ подносятъ вѣнцы мученическаго подвига; внизу Богородица въ видѣ оранты съ Петромъ и Павломъ по сторонамъ, апостолами и святыми. Эта композиція несомнѣнно идетъ отъ исторической сцены Вознесенія, но отличается отъ послѣдней неподвижнымъ, торжественнымъ характеромъ въ силу того обстоятельства, что историческій характеръ сцены подчиненъ символическому, на что непосредственно указываютъ изображенія мѣстныхъ святыхъ: Венанція, Домнія, папъ: Іоанна IV и Θеодора, и др.[2]).

Фигуры композиціи нашего купола представлены также безъ оживленія и движенія, которое замѣчаемъ въ сценахъ Вознесенія, трактованныхъ исторически. Идея Вседержителя, какъ Христа *вознесшагося*, и вѣчно «пребывающаго на небесныхъ», очевидно не дозволяетъ трактованія сюжета какъ историческаго, но оставляя въ общемъ черты сцены Вознесенія, она какъ бы подчиняетъ ихъ себѣ и оставляетъ композицію лишь въ строгихъ и спокойныхъ положеніяхъ фигуръ, торжественно участвующихъ въ вѣчномъ единеніи съ Христомъ.

V.

Идя непосредственно отъ сцены Вознесенія, композиція нашего купола представляетъ уклоненія, совершенно въ духѣ той мысли, которой проникнута; вопервыхъ въ изображеніи архангеловъ.

Архангелъ.

(См. рис. 2, стр. 32).

Въ композиціяхъ сцены Вознесенія число ангеловъ неопредѣленно и неточно. Въ ней мы всегда встрѣчаемъ двухъ ангеловъ, явившихся народу во время вознесенія, затѣмъ двухъ ангеловъ, поддерживающихъ медальонъ, которыхъ въ раннемъ прототипѣ знаемъ въ равеннскихъ и римскихъ мозаикахъ въ изображеніяхъ прославленія или вознесенія монаграммы Христа, и на саркофагахъ вознесенія самого Христа, возсѣдящаго на престолѣ съ книгой въ рукѣ и въ ореолѣ[3]), несомомъ двумя ангелами. Но въ Сирійскомъ Еван-

1) Didron. Manuel., p. 204, прим.
2) Les mosaïques chrétiennes. De Jouy, p. 38.
3) Garrucci. Storia dell' arte cristiana. T. V, 341. 3.

геліи, кромѣ этихъ четырехъ ангеловъ, въ сценѣ Вознесенія изображены два другихъ, подносящихъ мученическіе вѣнцы, а подъ Христомъ троны и апокалипсическіе тетраморфы. На барельефѣ эпохи Карловинговъ представленъ Христосъ въ ореолѣ, поддерживаемомъ шестью ангелами; на многихъ памятникахъ X — XII ст. знаемъ Христа, возносимаго двумя ангелами, которые вмѣстѣ съ тѣмъ бесѣдуютъ и съ народомъ, обращая къ нему лицо [1]). Такимъ образомъ композиція сцены Вознесенія не даетъ объясненія числу ар-



Рис. 2.

хангеловъ въ куполѣ нашего собора. Объясненіе этого числа находимъ въ композиціяхъ потолковъ древнихъ базиликъ, гдѣ четыре ангела изображаются вокругъ медальона съ изображеніемъ агнца. Такъ, въ церкви св.

1) Статья Кирпичникова въ Труд. VI Арх. съѣзда — «Иконографія Вознесенія». Fleury, L'Evangile, t. II, pl. XCIX, C.

Виталія имѣемъ въ центрѣ потолка агнца въ медальонѣ, поддерживаемомъ четырьмя ангелами, изображенными по четыремъ странамъ свѣта; тотъ-же сюжетъ знаемъ въ капеллѣ Хризолога[1]), а въ церкви Космы и Даміана въ Римѣ Христосъ въ видѣ агнца изображенъ надъ аркой, на тронѣ подъ крестомъ, съ четырьмя ангелами и седьмью свѣтильниками по Откровенію: «И послѣ сего видѣлъ я четырехъ ангеловъ, стоящихъ на четырехъ углахъ земли». (Гл. VII, 1). На тріумфальной аркѣ ц. св. Пракседы IX ст. въ Римѣ Христосъ въ видѣ агнца изображенъ среди четырехъ апокалипсическихъ животныхъ[2]), а въ пристроенной къ ней капеллѣ Зенона, также IX ст., въ потолкѣ Христосъ изображенъ въ бюстъ въ медальонѣ, поддерживаемомъ четырьмя ангелами.

Христосъ - агнецъ, по Апокалипсису, изображается, слѣдовательно, и среди апокалипсической обстановки. Въ 692 году на соборѣ въ Константинополѣ форма агнца найдена недостаточной для изображенія Христа и ей предпочтена человѣческая форма[3]), вотъ почему въ только что упомянутой капеллѣ Зенона вмѣсто агнца видимъ изображеніе Христа въ историческихъ чертахъ, но среди апокалипсической обстановки. Вседержитель, такимъ образомъ, въ которомъ идея агнца выражена историческими чертами Христа, окруженъ и четырьмя архангелами по четыремъ странамъ свѣта. На лабарумѣ нашего архангела начертаны слова ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, т. е. начальныя слова гимна, который воспѣвается по Апокалипсису предъ престоломъ «сидящаго» четырьмя животными, равно какъ и передъ агнцемъ. Такое равенство поклоненія, воздаваемаго и «сидящему на престолѣ» и «агнцу», когда послѣдній является (Гл. V. 13)[4]), устанавливается и древними мозаиками: въ то время, какъ въ ц. св. Павла, внѣ стѣнъ Рима, Христосъ, въ видѣ старца, окруженъ четырьмя животными и 24 старцами, кланяющимися при подразумѣваемомъ гимнѣ, начинающемся словами: «Святъ, Святъ,

---

1) См. фотографіи Ричи.

2) Откров. Іоанна, гл. IV, 6—11.

3) Соборъ, созванный Юстиніаномъ вторымъ, такъ называемый Quini-Sextum, иначе Трульскій, постановилъ: «In nonnullis venerabilium imaginum picturis, agnus qui digito Praecursoris monstratus, depingitur, qui ad gratiae figuram assumptus est, verum nobis agnum, per legem Christum Deum, praemonstrans. Antiquas ergo figuras et umbras, ut veritatis signa et characteres Ecclesiae traditas, amplexantes, gratiam et veritatem praeponimus, eam ut legis implementum suspicientes. Ut ergo quod profectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur, ejus qui tollit peccata mundi, *Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus*, ut pro ipsum Dei Verbi humiliationis celsitudinem mente comprehendentes, ad memoriam quoque ejus in carne conversationis, ejusque passionis et salutaris mortis deducamur». Conciliorum Collectio maxima VI, col. 1177. Concilium Quini-Sextum.

4) «Сидящему на престолѣ и агнцу благословеніе и честь и слава и держава во вѣки вѣковъ».

Святъ», въ Apollinare in Classe въ Равеннѣ это хваленіе воздается архангелами Гавріиломъ и Михаиломъ, изображенными по сторонамъ тріумфальной арки, агнцу, изображенному въ потолкѣ; то-же самое находимъ и на многихъ другихъ мозаикахъ. Такимъ образомъ, четыре архангела, окружавшіе образъ Вседержителя нашего купола, ведутъ свое начало отъ древнихъ мозаическихъ изображеній, слѣдующихъ Апокалипсису, такъ что въ общую композицію, идущую отъ сцены Вознесенія, привлечено четыре архангела по Апокалипсису, уже сообразно основной идеѣ Вседержителя, Бога, «сидящаго на небесныхъ».

Въ данномъ случаѣ интереснымъ является одѣяніе ангеловъ, потому что византійское искусство подобнаго рода внѣшними признаками отмѣчаетъ оттѣнки иконографическихъ представленій. Ангелы на древнихъ мозаикахъ всегда изображаются въ бѣлыхъ классическихъ одѣяніяхъ, съ ногами босыми или въ сандаліяхъ. Однако бѣлый хитонъ и гиматіонъ ангеловъ впослѣдствіи, со времени все болѣе усиливавшагося проникновенія въ религіозную обрядность обрядовъ и церемоній византійскаго двора, мѣняютъ свой цвѣтъ на яркіе, разнообразные цвѣта. Уже въ V, VI ст. въ миніатюрахъ книги Бытія Британскаго музея находимъ ангеловъ, одѣтыхъ въ хитоны, низъ которыхъ убранъ золотой бахромой, съ пурпурными сапожками на ногахъ [1]). Къ XI ст. этотъ обычай уже совершенно установился въ иконографіи, причемъ совершенно явственнымъ становится, что ангеламъ усвоивается пышная царская одежда въ тѣхъ случаяхъ, когда они должны быть изображены, какъ *силы небесныя*. Такъ въ ц. S. Maria La Libera, Марія, сидящая на тронѣ какъ царица небесная съ младенцемъ на рукахъ, окружена по обѣимъ сторонамъ двумя ангелами въ пышныхъ царскихъ одѣяніяхъ; то-же самое можно видѣть въ ц. S. Angelo in Formis, въ Монреале и многихъ другихъ. Наоборотъ, въ тѣхъ случаяхъ, когда ангелы изображаются какъ *вѣстники*, во всѣхъ сценахъ они удерживаютъ бѣлыя классическія одежды. Не входя въ перечисленіе подобнаго рода примѣровъ, укажемъ на различіе въ одеждахъ архангела въ куполѣ нашего собора отъ одежды архангела Гавріила на тріумфальной аркѣ въ сценѣ Благовѣщенія, въ двухъ сценахъ Благовѣщенія (фресковыхъ) въ придѣла Іоакима и Анны, въ сценѣ явленія арх. Михаила Валааму, Захаріи, Аврааму, и въ др., изъ которыхъ ни одинъ не имѣетъ этихъ царскихъ одѣяній: вся одежда состоитъ изъ бѣлаго хитона, гиматія и сандалій на ногахъ. То-же интересное различіе проведено и въ мозаикахъ Палатинской капеллы, гдѣ вокругъ Христа Вседержителя изображены начальники силъ

1) Исторія виз. иск., Кондаковъ, 52 стр.

небесныхъ: Михаилъ, Гавріилъ, Рафаилъ и Уріилъ, изъ которыхъ Михаилъ и Уріилъ отмѣчены царскими столами, а Рафаилъ и Гавріилъ имѣютъ пурпурный гиматій поверхъ воинской одежды[1]); рядомъ съ ними представлены четыре «Ангела Господнихъ» (Ἄγγελοι Κυρίου), т. е. вѣстниковъ Господнихъ, какъ понимаетъ ихъ Ветхій Завѣтъ, въ цвѣтныхъ, правда, хитонахъ и палліумахъ, съ жезлами (мѣрилами) по Апокалипсису (Гл. 21. 15), но безъ царскихъ лороновъ[2]). Какъ силы небесныя, Ангелы Господни отмѣчены богатымъ костюмомъ, который, очевидно, разнообразится для различенія степеней или чиновъ ангельскихъ. Въ ц. Монреале Ангелы, размѣщенные въ верхнемъ поясѣ главнаго нефа, имѣютъ эти разнообразные костюмы, представляя собою чины силъ небесныхъ. Являясь на землѣ въ сценахъ вѣстничества, они одѣты обыкновенно въ бѣлую одежду.

Торжественный характеръ Архангеловъ нашего купола, воспѣвающихъ пѣснь предъ тріѵпостаснымъ Богомъ, былъ также отмѣченъ императорскими пышными одеждами, судя по одному изъ уцѣлѣвшихъ. На этомъ основаніи и на томъ различіи, которое проводится въ одеждахъ Архангеловъ и Ангеловъ Палатинской капеллы, есть полная возможность заключить, что наши архангелы представляли: Михаила, Гавріила, Рафаила и Уріила.

Архангелъ нашего Собора одѣтъ въ голубой хитонъ, расшитый по низу золотой каймой, украшенной зелеными, красными и др. драгоцѣнными камнями и жемчугомъ; на груди лоронъ, также украшенный жемчугомъ и драгоцѣнными камнями; посреди его ромбоидальный четыреугольникъ, украшенный драгоцѣнными камнями, въ отдѣльномъ видѣ представляющій «палицу» священническаго облаченія[3]). Это одѣяніе представляетъ церемоніальный, выходной императорскій костюмъ: въ такомъ точно костюмѣ король Вильгельмъ подноситъ благоговѣйно Богородицѣ церковь въ мозаикахъ церкви

---

1) Врачевство Божіе—Рафаилъ; Огнь Божій—Уріилъ; Побѣдитель—Михаилъ; крѣпость Божія — Гавріилъ; даръ Божій — Егудіилъ; кротость Божія — Селафіилъ. Статья Филимонова «О св. Софіи» въ Вѣстн. Др. Рус. Иск. I—III. 1874. Діонисіемъ Ареопагитомъ (I ст.) іерархія ангеловъ устанавливается слѣдующимъ образомъ: первый разрядъ—троны, херувимы, серафимы; второй: господства, добродѣтели, власти; третій: начальства, архангелы, ангелы.

2) См. рис. въ изд. Andrea Terzi, tav. 20, 22 и разрѣзы. Во фресковой росписи купола въ придѣлѣ мон. Хора вокругъ Богородицы съ младенцемъ изображены Ангелы Господни въ свѣтлыхъ одеждахъ различнаго цвѣта. Кондаковъ. Визант. церкви и памятн. Конст., стр. 191.

3) Реставрація купольной композиціи шла именно этимъ путемъ: всѣ архангелы сдѣланы по образцу оставшагося въ сохранности; въ противномъ случаѣ Михаилъ и Гавріилъ имѣли бы воинскія одежды. Реставрація взяла образцомъ, очевидно, Архангеловъ ц. Монреале, близь Палермо.

Монреале[1]). По плечамъ архангела золотыя нашивки—«оплечья» (клавы). Въ рукахъ архангела labarum и сфера. Извѣстно, что Константинъ Великій сдѣлалъ «labarum» *войсковымъ знаменемъ* и государственнымъ гербомъ. По описанію Евсевія, этотъ лабарумъ состоитъ изъ длиннаго древка съ вѣнкомъ на верху, въ которомъ изображена была монограмма Христа; подъ вѣнкомъ — перекрестье, съ котораго свисалъ платъ — «пурпурная ткань, богато изукрашенная драгоцѣнными камнями, художественно подобранными, такъ что блескъ ихъ слѣпилъ глаза, и золотымъ шитьемъ неописанной красоты»[2]). Лабарумъ, впрочемъ, не имѣлъ опредѣленной формы: въ мозаикахъ Apollinare in Classe въ Равеннѣ (VI ст.) въ рукахъ архангеловъ Михаила и Гавріила, лабарумъ со словами: ΑΓΙΟS, ΑΓΙΟS, ΑΓΙΟS, также представляетъ платъ на древкѣ безъ украшеній. Лабарумъ нашего архангела имѣетъ платъ голубаго цвѣта, обрамленный золотымъ шитьемъ съ наборомъ жемчуга и жемчужными подвѣсками. Такіе же лабарумы держатъ архангелы Палатинской капеллы въ отличіе отъ ангеловъ Господнихъ, держащихъ мѣрила; лабарумы усвоены первымъ, очевидно, какъ «силамъ небеснымъ», или скорѣе, какъ вождямъ небесныхъ силъ.

Сферу, которую держитъ архангелъ въ правой рукѣ, изрѣдка знаемъ и въ древнѣйшихъ памятникахъ искусства. Такъ, на покрышкѣ изъ слоновой кости одного Евангелія, изданной у Gori[3]), на крышкѣ диптиха Арундельскаго собранія[4]), въ мозаикахъ св. Софіи Константинопольской[5]), затѣмъ позднѣе во фрескахъ S. Angelo in Formis въ Римѣ XI ст., въ мозаикахъ собора Монреале, Палатинской капеллы и многихъ др. имѣемъ архангеловъ со сферами въ рукахъ, на которыхъ позднѣе появляется знакъ креста (печать Господня). Въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ[6]) въ потолкѣ изображены четыре ангела по сторонамъ свѣта на сферахъ; отсюда получается уже христіанское значеніе сферы, какъ міра. Знакъ креста на ней означаетъ мученическую и искупительную за грѣхи міра смерть Христа. Такое именно значеніе имѣетъ сфера въ рукѣ Архангела нашего купола. Интересно, между прочимъ, изображеніе креста на этой сферѣ: — крестъ

---

1) Duomo di Monreale. Gravina. 24 — E. См. также Martigny, Dict. des ant. chrét., art. Vêtem. ecclésiastiques.

2) Vita Constantini. Eusebius. I, 1. c. 31.

3) Gori. Thesaurus veter. dypt. T. III, tav. VIII; не ранѣе V, VI ст.

4) См. рисунокъ у Bayet, L'art byzantin, p. 91.

5) Salzenberg. Bl. XXI. Ангелъ въ бѣлой одеждѣ. Въ правой рукѣ мѣрило, въ лѣвой голубая сфера. Низъ одежды украшенъ широкой каймой; пурпурные сапожки; простой нимбъ, бѣлыя крылья.

6) Фотографія Ричи. Церковь св. Виталія 547 года.

Къ страницѣ 47.



Рисунокъ 14.

утвержденъ на подножіи, т. е. на Голгоѳѣ [1]). Нимбъ, окружающій голову Архангела, простой, какъ у святыхъ [2]). На головѣ Архангела волосы перевиты повязкой, составляющей необходимый аттрибутъ изображенія Ангеловъ. Повязка эта или στέμμα украшалась драгоцѣнными камнями, жемчугомъ; ее носили императоры. Спеціальное названіе ея въ иконографіи русской — слухи и тороки [3]). Крылья нашего Архангела радужнаго цвѣта, замѣнившаго древній бѣлый цвѣтъ крыльевъ равеннскихъ и римскихъ мозаикъ не ранѣе IX ст., хотя о радужномъ цвѣтѣ крыльевъ — голубомъ и красномъ говоритъ еще Діонисій Ареопагитъ.

Что касается самаго типа архангела, то онъ представляетъ еще прекрасный, близкій къ античному овалъ лица. Византійская строгость еще не состарила открытаго и яснаго лица, съ легкой экспрессіей улыбки, какъ это можно видѣть у Ангеловъ Палатинской капеллы, длинныхъ и сухихъ фигурахъ съ удлиненными овалами лицъ, съ полузакрытыми глазами и зелеными тѣнями подъ глазами. Фигура Архангела отличается широкими, мощными формами, глаза большіе, ротъ красивый и полныя губы. Какъ и въ образѣ Христа, однако, пріемы падающей техники искусства дѣлаютъ образъ Архангела слабымъ и безцвѣтнымъ, вслѣдствіе отсутствія моделлировки: преобладаютъ взамѣнъ ея контуры.

VI.

Апостолъ Павелъ.

Такимъ образомъ въ изображеніи четырехъ Архангеловъ по Апокалипсису въ торжественной позѣ, въ связи съ которой стоитъ и вся царственная роскошь одѣяній, находится одно изъ различій купольной композиціи отъ исторической сцены Вознесенія. Апостолы были изображены, сколько можно судить по оставшейся фигурѣ Ап. Павла, въ томъ же торжественномъ спокойствіи, какъ и Архангелы. Ап. Павелъ стоитъ съ Евангеліемъ въ лѣвой рукѣ, указывая на него правой, какъ бы въ знакъ того, что вся дѣятельность его

---

1) Печатью Господней въ теченіи среднихъ вѣковъ считался кругъ съ изображеніемъ на немъ креста; очевидно происхожденіе ея изъ сферы съ крестомъ. Печать Господня упоминается въ Апокалипсисѣ, Гл. 7. 2.

2) По объясненію Григорія Оттона означаетъ *славу* небесную; по объясненію отцевъ церкви — *свѣтъ*, который Богъ изливаетъ на ангеловъ и святыхъ. Martigny. Diction. des art. chrét., p. 500, V.

3) Надъ челомъ бѣлость, то есть слухи; концы повязки — тороки: «покоище св. Духа». Буслаевъ. О русской живописи XVI ст. Историческіе очерки, т. II, стр. 297.

сосредоточилась на проповѣди. Ап. Павелъ отмѣченъ въ нашей мозаикѣ чертами, какими рисуетъ его художественное и литературное преданіе вообще, но далекъ отъ типичности лучшихъ изображеній. Правда, типъ идетъ, даже въ подробностяхъ (напр. въ исполненіи волосъ на вискахъ), отъ раннихъ образцовъ и чрезвычайно напоминаетъ типъ Ап. Павла въ мозаикахъ капеллы Хризолога, но въ то-же время совершенно лишенъ высокой индивидуальности и духовности выраженія типа капеллы Хризолога. У Ап. Павла удлиненное, широкое лицо, съ большимъ взлызлымъ лбомъ, широко открытыми большими карими глазами, большой бородой (темно-каштановаго цвѣта съ просѣдью), длиннымъ на концѣ загнутымъ носомъ. Формы тѣла широки, одежда драпируется со смысломъ, но ни еврейскаго типа Апостола, какъ въ рукописи Космы Индикоплова[1]), ни сгорбленности (сутуловатости), о чемъ говоритъ Никифоръ Каллистъ, и что выражено, напримѣръ, въ мозаикахъ Монреале[2]), нѣтъ и слѣда. Фигура, какъ и всѣ купольные образы, моделлирована слабо, преобладаютъ контуры. Апостолъ одѣтъ въ бѣлый съ голубымъ отливомъ въ тѣняхъ хитонъ, украшенный пурпурными клавами, и въ бѣлый-же, но съ коричневымъ отливомъ, гиматій. Низа фигуры не сохранилось[3]).

Верхняя часть композиціи — Христосъ и архангелы — отдѣлена отъ нижней — Апостоловъ — гофрированнымъ трехцвѣтнымъ орнаментомъ, какъ и въ равеннскихъ мозаикахъ, гдѣ въ потолкахъ имитируется ковровая роспись; однако у насъ орнаментъ играетъ другую роль: онъ отдѣляетъ небесную церковь отъ земной.

VII.

Пречистая Дѣва.

(Атласъ. Листъ 3, рис. 15 и листъ 4-й (прорись).

Въ обычныхъ представленіяхъ сцены Вознесенія мы всегда видимъ Богородицу, стоящую съ воздѣтыми руками посреди 12 Апостоловъ. Композиція нашего купола въ этомъ случаѣ представляетъ второе отступленіе отъ исторической сцены Вознесенія: Богородицы между Апостолами нѣтъ, но за то она въ видѣ оранты, какъ бы перенесенная сверху представлена въ конхѣ алтарной абсиды. Подобное выдѣленіе стоитъ въ прямой зависимости отъ того, во первыхъ, что композиція купола пользуется сценой

---

1) Атласъ къ Ист. виз. иск. Кондакова, таб. VI.

2) Duomo di Monreale. Gravina, tav. 22 — A.

3) Мы склонны думать, что купольная композиція, какъ содержащая значеніе «установленія церкви» вызвана также назначеніемъ собора быть митрополіей.

Вознесенія лишь по стольку, сколько этого требуетъ идея Христа Вседержителя, и во вторыхъ отъ того, что самый образъ Богоматери въ типѣ оранты въ эпоху послѣ иконоборства пріобрѣтаетъ особый смыслъ и существуетъ какъ отдѣльный монументальный образъ.

Фигура Богоматери, изображенная въ колоссальныхъ размѣрахъ въ конхѣ нашей абсиды, стоитъ на подножіи съ воздѣтыми вверхъ руками, въ томъ типѣ, который извѣстенъ въ христіанской иконографіи подъ именемъ оранты, а въ сценахъ Вознесенія, какъ образъ церкви на землѣ. Эта двойная характеристика женской фигуры въ сценахъ Вознесенія констатируется и памятниками. Начиная со сцены на дверяхъ церкви св. Сабины, гдѣ женскую фигуру въ видѣ оранты вѣнчаютъ діадемой Апостолы Петръ и Павелъ, въ памятникахъ послѣдующаго времени, напр. въ Сирійскомъ Евангеліи, видимъ ту же фигуру оранты. На сосудѣ города Монца [1]) (VI в.) надъ головой оранты изображенъ голубь, символически сливающій сцену Вознесенія съ Сошествіемъ св. Духа, для болѣе полнаго выраженія торжества оставленной на землѣ церкви, по словамъ Христа: «Вы примете силу, когда сойдетъ на васъ св. Духъ». Въ памятникахъ отъ IX по XI ст. по сторонамъ оранты встрѣчаемъ иногда только двухъ Апостоловъ Петра и Павла, какъ представителей церкви ex genibus и ex circumcisione, предстоящихъ по сторонамъ ея, какъ символа церкви вообще (напр. на каменномъ крестѣ Новгородскаго Софійскаго собора). Какъ символъ церкви, оранта отмѣчается и другими чертами: въ миніатюрахъ Армянскаго Евангелія X ст. монастыря св. Лазаря, къ орантѣ Петръ и Павелъ благоговѣйно протягиваютъ руки, покрытыя плащами, какъ бы для принятія освященія. Часто также она стоитъ на возвышеніи, какъ у насъ и какъ находимъ въ греческой рукописи Импер. Публ. Библ. № 105, во фресковой сценѣ Вознесенія Старо-Ладожской церкви, нашего Собора и въ др. [2]) Наряду со сценами, гдѣ эта фигура характеризована какъ церковь на землѣ, мы имѣемъ примѣры, гдѣ она характеризована какъ Марія. Такъ, въ Англо-Саксонской миніатюрѣ VIII ст. [3]) въ сценѣ Вознесенія, оранта имѣетъ надпись — Марія; въ латинскомъ манускриптѣ Библ. Арсенала въ

---

1) Fleury. La S. Vierge. t. I, pl. LXII.

2) Образъ Маріи знаемъ также и въ мозаикахъ, представляющихъ сцену Вознесенія. Такъ, въ ц. св. Софіи Фессалоникійской, въ купольной сценѣ Вознесенія, Марія съ воздѣтыми, какъ оранта, руками, стоитъ на полянѣ среди двухъ Ангеловъ и Апостоловъ (Didron. Manuel d'iconogr., p. 204). Также въ ц. св. Венанція въ Римѣ (VII ст.), въ абсидѣ, въ ц. Пицунды на Кавказѣ, въ абсидѣ, X ст. (Кондаковъ. Древняя архитектура Грузіи, 10 стр.), въ ц. св. Марка въ Венеціи, въ куполѣ, въ ц. Спаса въ Нередицахъ, также въ куполѣ, въ Чефалу, гдѣ подъ Христомъ Вседерж. въ конхѣ абсиды изображена Марія среди Архангеловъ, а Апостолы размѣщены по двумъ остальнымъ поясамъ.

3) Rohault de Fleury: La S. Vierge. I, 2. 28.

Парижѣ IX ст. она изображена въ полуоборотъ съ обращенной вверхъ головой и съ сближенными у груди руками[1]); въ той же библіотекѣ, въ манускриптѣ № 33, X ст. женская фигура въ полуоборотъ изображена налѣво съ руками лишь слегка воздѣтыми и глядящей вверхъ[2]); въ манускриптѣ Вердюна XI ст. она изображена направо, съ лѣвой рукой у лица, нѣсколько поднятаго вверхъ[3]). Такимъ образомъ, надписи и художественная характеристика, видоизмѣняющая позу оранты для живости композиціи, не оставляютъ сомнѣнія, что во всѣхъ этихъ случаяхъ мы видимъ Матерь Божію, глядящую во слѣдъ своему возносящемуся Сыну. Отсюда, слѣдовательно, вообще въ сценахъ Вознесенія центральная фигура, такъ или иначе данная, содержитъ значеніе и церкви на землѣ, и Матери Божіей, или лучше: образъ церкви, конкретно данный въ образѣ Маріи.

На Эфесскомъ соборѣ 431 года было установлено ученіе о Богоматери въ обличеніе Несторія, учившаго, что Марія не есть Богородица. Многочисленные памятники отъ этого времени съ изображеніемъ Маріи съ младенцемъ заставляютъ думать, что эти изображенія были слѣдствіемъ установленія собора, вызвавшаго въ искусствѣ изображеніе Маріи, какъ матери съ младенцемъ на рукахъ. Этотъ образъ, какъ слѣдовавшій ученію, былъ предпочтительнѣе предъ образомъ оранты, и лишь въ эпоху послѣ иконоборства, въ силу роста почитанія Богородицы, появляется вновь во множествѣ памятниковъ типъ Маріи оранты въ отличіе отъ Одигитріи. Смыслъ этого образа раскрывается словами патріарха Фотія въ его рѣчи на открытіе Новой Базилики, въ которой онъ говоритъ, что въ абсидѣ была изображена «*Дѣва*, поднявшая за насъ чистыя руки и посылающая царю спасеніе и на враговъ одолѣніе»[4]). Такимъ образомъ, Богородица молящаяся есть собственно *Марія Дѣва*, въ то время какъ Марія съ младенцемъ есть *образъ Богоматери*. Пречистая Дѣва почиталась какъ заступница царей, что видно по надписямъ на монетахъ Константина Мономаха, заключающимъ молитву: «Богородице, помози владыкѣ Константину Мономаху»; и она почиталась вообще какъ заступница «Дѣва, поднявшая за насъ чистыя руки». Такимъ образомъ, типъ Маріи оранты, усвоенный въ иконографіи сцены Вознесенія, какъ образъ церкви земной, въ IX, X ст., появившись какъ отдѣльный образъ, усвоиваетъ значеніе покровительницы и заступницы, и въ такомъ значеніи этотъ образъ представленъ у насъ, затѣмъ въ ц. города Никеи XI ст., въ

1) Fleury: L'Evangile. t. II, pl. XCIX, 2.
2) Ibid. t. II, pl. C., 2.
3) Ibid. t. II, pl. C., 1.
4) Рѣчь издана у Бандури и въ Боннскомъ собраніи, Georgius Codinus, стр. 194—202. См. Кондаковъ: *Памятники Константинополя*, стр. 61 — 63.

Чефалу, въ Гелатскомъ монастырѣ, въ ц. св. Аѳанасія на Аѳонской горѣ, въ Полоцкомъ храмѣ Всемилостиваго Спаса[1]), въ ц. Спаса въ Нередицахъ (съ образомъ Христа-Еммануила на груди) и др. Этотъ же образъ находимъ въ огромную величину и на барельефахъ, служившихъ украшеніемъ иконостаса и стѣнъ внутреннихъ и наружныхъ. Такъ, въ барельефномъ изображеніи Влахернскаго храма, лившемъ изъ рукъ воду, мы, очевидно, имѣемъ изображеніе оранты, но скорѣе съ декоративнымъ характеромъ; затѣмъ въ Равеннѣ въ архіепископской капеллѣ Петра Хризолога, подобный ему въ ц. S. Maria in Porto X в., въ церкви св. Марка въ Венеціи, на стѣнѣ одной изъ наружныхъ аркадъ собора и т. д. видимъ ту-же оранту. Но болѣе всего этотъ типъ Дѣвы Заступницы извѣстенъ на монетахъ, по которымъ яснѣе всего можно видѣть, насколько обыченъ былъ этотъ типъ. Первое изображеніе Богородицы находимъ на монетахъ Льва Мудраго (886—912), затѣмъ Ѳеофана (963), Никифора Фоки (963—969), Іоанна Цимисхія (1042—1055), Ѳеодоры (1055—56), Михаила VI (56—57), Константина Дуки (1059—1067), Романа IV (1068—70), Михаила VII Дуки (1071—78), Никифора Вотоніата (1078—81), Алексія Комнена (1081—1118) и т. д. вплоть до конца имперіи. Типъ оранты, воспроизводимый всѣми этими монетами, представляетъ условный монетный типъ Богородицы, такъ называемый «Влахернскій», по имени «Влахернитисса», начертанному на монетахъ Константина Мономаха. Богородица во весь ростъ и по грудь есть повтореніе по существу одного и того же типа оранты, къ которому прибавлялось, то изображеніе медальона Христа, то скипетръ, который Марія держитъ вмѣстѣ съ императоромъ и т. п.[2]).

Такимъ образомъ, изъ всего сказаннаго можно сдѣлать слѣдующій выводъ: Изображеніе Маріи въ сценѣ Вознесенія посреди 12 апостоловъ указываетъ на историческій фактъ основанія церкви, и Марія, слѣдовательно, является здѣсь со скрытымъ символическимъ значеніемъ образа церкви земной. Выдѣленная же, какъ отдѣльный и самостоятельный образъ изъ сцены Вознесенія, она пріобрѣтаетъ болѣе спеціальный характеръ, какъ Заступница, сохраняя однако и первоначальный свой смыслъ. Въ такомъ отношеніи къ купольной композиціи, какъ Заступница предъ лицомъ Христа Вседержителя, она и изображена въ конхѣ алтарной абсиды; въ такомъ отношеніи она была изображена и въ алтарной абсидѣ Новой Базилики. Общаго характера надпись, взятая изъ 45 псалма Давида (ст. 6), и выполненная мозаи-

---

1) Крыжановскій: Записки Имп. Археол. Общ., т. VIII, стр. 248.

2) О монетѣ Константина Мономаха съ изображеніемъ Влахернской Божіей Матери, Гр. И. И. Толстаго. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ. Т. III.

кой надъ образомъ Пречистой Дѣвы нашего собора, по буквальному пониманію греческаго текста, отнесена къ Маріи. Надпись уподобляетъ ее небесному граду, изъ котораго исшелъ Христосъ на спасеніе міру, и читается такъ: Ὁ θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς καὶ οὐ σ'αλευθήσεται; βοηθήσει αὐτῇ θεὸς ἡμέρα καὶ ἡμέρα, т. е.: Богъ посредѣ Ея (его) и не подвижется; поможетъ Ей (ему) Богъ день и день. Въ этой надписи устанавливается постоянное пребываніе Бога посреди Ея, какъ земной церкви, и выражается непрестанная помощь членамъ церкви, заступницей которыхъ она является. Богородица изображена на золотомъ фонѣ. Лиловаго пурпура мафорій пышно спадаетъ съ плечъ; изсиня лиловая стола подпоясана и дробится на множество складокъ. Одежды эти мы видимъ на Богородицѣ очень рано: такъ одѣта она уже на дверяхъ ц. св. Сабины. Мафорій отцвѣченъ золотомъ, оторочен золотой тесьмой и бахромой; на челѣ и на плечахъ три бѣлыхъ креста, на поручахъ по золотому кресту. Украшенныя крестами одежды Богородицы находимъ довольно поздно: Богородица въ ц. св. Венанція въ Римѣ имѣетъ мафорій, украшенный однимъ крестомъ; мозаическій образъ въ капеллѣ Хризолога X ст., однако, не имѣетъ вовсе крестовъ; на барельефѣ ц. Santa Maria in Porto мафорій Богородицы украшенъ крестами на челѣ, на персяхъ и по бордюру его. Такое размѣщеніе крестовъ находимъ и на одеждѣ барельефа ц. св. Марка въ Венеціи[1]) и на всѣхъ монетахъ съ изображеніемъ Богородицы-Оранты. Изъ за краснаго пояса хитона свѣшивается бѣлый платъ съ крестомъ, расшитый и украшенный красной бахромой. Платъ этотъ (sudariola, λέντιον), употреблявшійся у древнихъ для стиранія пота, всегда имѣли при себѣ знатныя дамы, и Божья Матерь въ абсидѣ собора Монреале, представленная какъ царица небесная съ младенцемъ на рукахъ, посреди Архангеловъ, держитъ такой же платокъ, представляющій, слѣдовательно, просто черту быта[2]). На ногахъ Богородицы красные сапожки, усвоенные ей, какъ царицѣ, по принятому въ Византіи обычаю, дозволявшему ношеніе богатой красной обуви лицамъ царскаго происхожденія. Подножіе, на которомъ стоитъ Богородица (σκάμνιον), есть черта религіознаго благоговѣнія: посредствомъ его образъ уединяется и возвышается надъ остальными образами.

Какъ о ликѣ Христа, такъ и о ликѣ Богородицы мы не имѣемъ древнихъ извѣстій. Блаженный Августинъ (353—430) говоритъ, что ему неизвѣстно, каково было лицо Пресвятой Дѣвы[3]). Изъ словъ блаженнаго

---

1) См. рис. въ изд. Ferd. Ongania, табл. 16.
2) Duomo di Monreale, tav. 14 — D.
3) De Trinitate. VIII, c. V, 420.

Іеронима видно, что изображенія, существовавшія въ его время, онъ принималъ за идеальные образы Богородицы[1]). Благочестивыя апокрифическія преданія, рисующія нравственныя черты Пречистой Дѣвы и дошедшія до насъ въ болѣе полномъ видѣ въ Евангеліи Псевдо-Матѳея[2]), занесенныя и въ сочиненія Августина, ничего, однако, не даютъ для характеристики чертъ лица Богоматери. Между тѣмъ образъ, который принимался за портретное изображеніе Маріи, такъ какъ по преданію былъ писанъ Евангелистомъ Лукой, извѣстенъ въ V ст.: Ѳеодоръ Чтецъ говоритъ, что Евдокія, жена Ѳеодосія (408—450), послала изъ Іерусалима Пульхеріи, сестрѣ императора, вмѣстѣ съ другими святынями и образъ Богоматери, писанный будто-бы Евангелистомъ Лукой. Постановленіе Эфесскаго собора, вызвавшее художественную разработку типа Маріи, указываетъ на время, въ которое сталъ окончательно складываться ея типъ. Въ VIII и послѣдующихъ столѣтіяхъ извѣстія объ образахъ, писанныхъ Евангелистомъ Лукой, не прекращаются, и намъ извѣстны такіе образа строгаго византійскаго стиля, напримѣръ въ Либеріевой базиликѣ, въ церкви Сикста и Доминика[3]) и др. до самаго поздняго времени. Такимъ образомъ и описаніе чертъ лица Богородицы у Епифанія и Никифора Каллиста, быть можетъ, стоитъ въ связи съ существовавшими уже образами, по крайней мѣрѣ текстъ ихъ сохраняетъ слѣды апокрифическихъ сказаній о нравственныхъ качествахъ, осложненныхъ чертами внѣшности, стоящими въ связи съ художественной разработкой типа. Текстъ Никифора Каллиста, заимствовавшаго свое описаніе у Епифанія[4]), слѣдующій: «Нравъ и обликъ ея (Дѣвы) фигуры былъ таковъ, какъ говоритъ Епифаній: Во всѣхъ дѣлахъ честна и строга, говорила немного и только самое необходимое; внимательна по отношенію къ другимъ, весьма ласкова, отдавая всѣмъ почтеніе свое и уваженіе. *Она была средняго роста*, хотя и нашлись бы нѣкоторые, которые утверждали, что она превосходила нѣсколько средній ростъ. Она пользовалась по отношенію ко всѣмъ приличной свободой въ разговорѣ, безъ смѣха, безъ смущенія, и безъ всякаго гнѣва. *Цвѣтомъ* (*лица*) *напоминала пшеницу, съ бѣлокурыми волосами*, съ выразительными *карими глазами. Брови* у нея были дугообразныя и довольно *черныя*; *носъ длинный*, цвѣтущія уста, исполненныя пріятности въ рѣчи. Лицо не круглое и острое, но *нѣсколько удлиненное*. Кисти рукъ и пальцы длинные. Въ ней не было никакой слабости, но была

1) Epistola ad Theoph.: De imaginibus.
2) Гл. VI. Tylo. Codex apocryphus Novi Testamenti. Lipsiae. 1832.
3) Martigny. Dict. des ant. chrét., стр. 792.
4) Текстъ Епифанія въ переводѣ на русскій языкъ помѣщенъ въ Великихъ Минеяхъ-Четіяхъ Макарія за сент. мѣсяцъ, изд. 1868 г., стр. 363 и далѣе.

въ высшей степени смиренна. *Она довольствовалась ношеніемъ одежды простаго цвѣта, что и видно по покрывалу на ея головѣ»* [1]). Изъ этого текста, такимъ образомъ, явствуетъ зависимость литературныхъ извѣстій отъ художественной обработки типа; слѣдуетъ, однако, замѣтить, что на описанія чертъ лица Маріи могло имѣть вліяніе и описаніе облика Христа, такъ какъ во многихъ источникахъ говорится, что Іисусъ Христосъ былъ похожъ на свою мать; къ такого рода чертамъ можно отнести: продолговатое лицо, бѣлокурые волосы, длинный носъ. Передавая черты преданія, нашъ образъ вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно проникнутъ уже строгимъ византизмомъ, отмѣченнымъ, однако, изяществомъ техники. Строгое лицо, съ ушедшимъ внутрь себя взглядомъ, съ рѣзко выраженнымъ удлиненіемъ овала, съ длиннымъ прямымъ носомъ и правильно поставленнымъ ртомъ, показываетъ 30—5-лѣтній возрастъ. Весь образъ, хотя и выполненъ въ широкой манерѣ, однако даетъ уже преувеличеніе пропорцій тѣла. По чертамъ стиля, нашъ образъ стоитъ далеко отъ образа въ церкви св. Софіи въ Константинополѣ [2]) (внутри алтарной арки), имѣющаго болѣе мягкое выраженіе въ округломъ лицѣ, и наиболѣе близокъ къ запрестольному мозаическому образу въ капеллѣ Хризолога [3]), какъ по общему выраженію, такъ и чертамъ византизма, которыя въ немъ, однако, нѣсколько мягче, чѣмъ у насъ. Сдѣлавъ описаніе находящагося въ конхѣ абсиды изображенія Пречистой Дѣвы, въ силу связи этого образа съ купольной композиціей, возвращаемся къ описанію мозаикъ, находящихся внѣ алтаря.

VIII.

Еммануилъ и Богородица.

Въ верху арокъ, поддерживающихъ куполъ, на востокъ и западъ находятся фрагменты мозаическихъ изображеній, сколько можно судить, Еммануила (Христа въ юномъ типѣ со свиткомъ) и Богородицы, отъ образа которой осталась только верхняя часть. Объ этой части росписи храма сохранилось у Діонисія Фурноаграфіота, между прочимъ, слѣдующее указаніе: «Между Евангелистами, въ верхней части арокъ, напиши: на востокъ нерукотворенный образъ, противъ него святую чашу; направо Іисуса Христа, держащаго Евангеліе и говорящаго: «Азъ есмь лоза виноградная, вы же вѣтви»; налѣво Еммануила, держащаго свитокъ со слѣдующими словами: «Духъ Гос-

---

1) Nicephori Callisti Ecclesiastica historia. T. I, lib. II, cap. XXIII; Paris. 1630.
2) Salzenberg l. c., pl. XXII.
3) Равеннскія фотографіи Ричи.

подень на Мнѣ, Его-же ради помаза Мя»[1]). Хотя расположеніе изображеній у насъ иное, чѣмъ совѣтуетъ Діонисій, и хотя мы не знаемъ были-ли какія либо изображенія на сѣверной и южной сторонахъ, гдѣ теперь заново написаны Іоакимъ и Анна, однако, вопреки мнѣнію Дидрона, который считаетъ эту часть росписи появившейся гораздо позднѣе XII ст.[2]), мы думаемъ, что у насъ находится рѣдкій прототипъ этой части росписи, впослѣдствіи усложнившейся и размѣстившейся по четыремъ противуположнымъ сторонамъ. О самыхъ мозаикахъ, сильно разрушенныхъ и видоизмѣненныхъ реставраціей, мы говорить не осмѣливаемся.

IX.

Евангелисты.

(Атласъ. Листъ 10, рис. 17).

Въ парусахъ купола были изображены четыре Евангелиста, пишущіе Евангелія, въ томъ типѣ, какой выработанъ въ эпоху отъ VI—XI ст., какъ свидѣтельствуетъ объ этомъ фигура Евангелиста Марка, сохранившаяся вполнѣ[3]). Въ базиликахъ Равенны и Рима съ раннихъ поръ наблюдается тотъ фактъ, что сцены, въ которыхъ изображается Христосъ въ апокалипсической обстановкѣ, всегда сопровождаются четырьмя животными — эмблемами Евангелистовъ. Въ памятникахъ отъ VIII — XI ст. Христосъ, изрѣдка изображаемый подъ видомъ агнца, просто креста, или монограммы Христа, возносимый ангелами, также всегда сопровождается эмблемами, равно какъ и Христосъ, возсѣдящій на тронѣ, въ ореолѣ и окруженный звѣздами, т. е. въ сценахъ славы по Апокалипсису[4]). Лики же

---

1) Didron. Manuel d'Iconogr., p. 424.

2) Ibid., стр. 426, прим. Въ ц. Спаса въ Нередицахъ близъ Новгорода (XII ст.), имѣющей замѣчательную фресковую роспись, на указанныхъ мѣстахъ помѣщены четыре образа: на В. и З. нерукотворенные образа, на С. и Ю. Іоакима и Анны.

3) Отъ другихъ Евангелистовъ сохранились только небольшія части. Такъ, отъ Іоанна — часть руки, пишущей на свиткѣ, обѣ стопы на подножіи, столикъ съ принадлежностями письма и аналогій съ Евангеліемъ, на которомъ начертаны начальныя слова. Отъ Матѳея остался столикъ, хотя и не весь. Отъ Луки ничего не осталось. Закревскій. Описаніе Кіева, II, 792.

4) Въ массѣ случаевъ въ мозаикахъ Равенны и Рима (См. каталоги Ричи къ фотографіямъ равеннскихъ мозаикъ; Les mosaïques chrétiennes de Rome, par De Jouy); на барельефѣ V ст. изъ слоновой кости, изданномъ у Bugatti (Memorie di S. Celso in fin.), и наиболѣе ранній примѣръ въ катакомбѣ S. Gaudioso (Garrucci. Stor. dell. arte crist., tav. CV); въ капеллѣ Сатира въ Миланѣ (Martigny, Dict., стр. 295); въ мозаикахъ VIII и IX ст. базиликъ Рима: въ ц. св. Венанція VII ст., св. Пуденціаны, св. Пракседы IX ст. Затѣмъ на барельефѣ базилики св. Амвросія въ Миланѣ (D'Agincourt. Sculpt., tav. XXVI, a), гдѣ Христосъ изобра-

Евангелистовъ въ историческомъ воспроизведенiи, всегда, сколько можно судить по памятникамъ, избираются въ тѣхъ случаяхъ, когда необходимо указать на нихъ, какъ на лицъ историческихъ, написавшихъ Евангелiя. Такимъ образомъ, если въ капеллѣ Хризолога (439—450) и въ усыпальницѣ Галлы Плацидiи (V ст.) имѣемъ изображенiя четырехъ животныхъ вокругъ креста и вокругъ монограммы Христа въ центрѣ потолка, носимой четырьмя Ангелами, изображенныхъ, слѣдовательно, въ символической обстановкѣ, то въ церкви св. Виталiя въ Равеннѣ-же, четыре Евангелиста въ историческомъ воспроизведенiи изображены наряду съ ликами пророковъ надъ главными сценами люнетовъ пресбитерiя. То-же самое видимъ и въ церкви св. Марка въ Венецiи, гдѣ въ алтарномъ куполѣ Христосъ безбородый въ центрѣ сопровождается четырьмя символами Евангелистовъ съ съ изображенiемъ агнца на восточной сторонѣ, слѣдуя символической мысли (Christus finis legis); въ центральномъ куполѣ сцена Вознесенiя (Ipse perfectissimum exemplar virtutum) сопровождается ликами четырехъ Евангелистовъ, запечатлѣвшихъ въ своихъ Евангелiяхъ добродѣтели Христа[1]). Такимъ образомъ, историческое воспроизведенiе Евангелистовъ въ парусахъ указываетъ на нихъ, какъ на лицъ историческихъ, написавшихъ Евангелiе, чѣмъ они приводятся въ связь съ Апостолами, изображенными въ куполѣ, проповѣдавшими это Евангелiе «до края земли». Должно отмѣтить, однако, то общее положенiе, что разграниченiе эмблемъ и ликовъ Евангелистовъ принадлежитъ по преимуществу западному искусству; восточно-византiйское искусство изображаетъ лишь *лики* Евангелистовъ и чуждается изображенiй эмблемъ ихъ. Мѣсто изображенiя Евангелистовъ въ росписи церквей всегда опредѣляется на столбахъ, поддерживающихъ куполъ церкви, что стоитъ въ связи съ символикой ихъ, какъ «столповъ Евангельскаго ученiя». Вплоть до XI ст. представленiя Евангелистовъ въ парусахъ куполовъ неизвѣстно. Въ церкви св. Софiи Константинопольской въ парусахъ изображены были четыре Херувима; въ описанiи Новой Базилики Патрiарха Фотiя объ Евангелистахъ совсѣмъ не упоминается, такъ что Евангелисты въ парусахъ купола нашего собора представляютъ древнѣйшiя изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ изображенiй ихъ въ данномъ мѣстѣ. Позже, изображенiе Евангелистовъ въ парусахъ встрѣчаемъ часто; но на ряду съ этимъ замѣчаемъ, что изображенiе въ данномъ мѣстѣ не составляло навсегда опредѣленной нормы: оно обу-

---

женъ сидящимъ на тронѣ; небо украшено звѣздами; по сторонамъ въ перекрестьяхъ четыре животныхъ. Тотъ же сюжетъ на бронзовомъ барельефѣ ящика для мощей XII ст., а въ Латинской рукописи XI ст. (D'Agincourt. Malerei, tav. LIII, 13) агнецъ сопровождается по древнѣйшему переводу четырьмя эмблемами животныхъ и т. д.

1) Basilica di S. Marco. См. планъ.

словливалось главнымъ образомъ общею композиціей купола. Поэтому-то, при изображеніи въ правомъ куполѣ церкви св. Марка въ Венеціи сценъ творенія міра, на парусахъ имѣется изображеніе херувимовъ, какъ созданныхъ ранѣе видимаго міра и восхвалившихъ Господа во время творенія Его[1]). При отсутствіи историческаго представленія Евангелистовъ въ монументальныхъ памятникахъ, мы чаще всего встрѣчаемся съ нимъ въ миніатюрѣ, которая собственно и выработала иконографическій типъ Евангелистовъ въ этомъ представленіи[1]).

Изображеніе Евангелиста Марка въ сѣверо-западномъ парусѣ купола нашего собора дано, очевидно, въ переводѣ VIII—IX ст., какъ напримѣръ въ Евангеліи Импер. Публичн. Библіотеки № 21, гдѣ Евангелисты представлены за аналогіями съ Евангеліями и свитками въ глубокой задумчивости. Вмѣсто скалъ, на которыхъ сидятъ Евангелисты въ ц. св. Виталія въ Равеннѣ, нашъ Евангелистъ Маркъ сидитъ на плетеномъ стулѣ съ зеленой спинкой, задумчиво глядя предъ собой и поднявъ правой рукой тростниковое перо; въ лѣвой рукѣ у него распущенный свитокъ. Предъ нимъ столикъ съ письменными принадлежностями и аналогій съ раскрытымъ Евангеліемъ — обстановка, взятая прямо изъ повседневнаго быта. Позднѣе эта композиція усложняется, и въ церкви св. Марка въ Венеціи Евангелистъ Маркъ сидитъ уже среди фантастическихъ строеній.

Ев. Маркъ изображенъ у насъ старымъ, волосы у него черные съ просѣдью, короткая округлая борода также съ просѣдью, черные глаза нѣсколько скошены[2]). Хитонъ съ пурпурными клавами и гиматій бѣлые.

X.

Деисусъ.

(Атласъ. Листъ 7, рис. 25).

Въ лункѣ, образуемой алтарнымъ сводомъ и тріумфальной аркой, непосредственно подъ изображеніемъ Еммануила, находится три медальона, въ которыхъ заключены погрудныя изображенія Богоматери и Предтечи по сторонамъ Христа. Марія и Предтеча находятся въ молитвенномъ пред-

---

1) Въ книгѣ Іова (XXXVIII, 7) говорится: «Егда сотворена быша звѣзды, восхвалиша Мя гласомъ веліимъ вси Ангели Мои». У Амвросія (Hexaem. I c. 5, n. 19; Conf. Praefat. ad Psalmos, n. 2): «Херувимы и Серафимы прежде самаго начала міра взывали сладостнымъ гласомъ: Святъ, Святъ, Святъ».

2) Кондаковъ. Исторія византійскаго искусства, стр. 248—254.

3) Ср. также съ изобр. въ Евангеліи Парижской Библіотеки № 20, X ст. Кондаковъ, Ibid.; стр. 145, 251. Въ капеллѣ Марторано въ Палермо, Ев. Маркъ представленъ въ типѣ и обстановкѣ весьма близкихъ къ изображенію нашего собора.

стоянии, почему эти три образа и слывутъ въ византійской иконографіи подъ именемъ «деисуса» (δέησις), моленія[1]). Деисусъ встрѣчается, какъ отдѣльное представленіе, судя по памятникамъ искусства, начиная съ X ст. Изображеніе его, выполненное эмалью, находимъ на Лимбургской ракѣ (липсанотекѣ), исполненной по приказанію царей Константина и Романа (948—950 г.)[2]): Христосъ сидитъ на тронѣ; по сторонамъ Марія и Предтеча. На слоновой кости X в. (Гарбавильскаго собранія) по сторонамъ престола находимъ кромѣ Маріи и Предтечи еще двухъ Ангеловъ[3]). Въ XI ст. знаемъ интересное изображеніе деисуса на дверяхъ ц. св. Марка въ Венеціи[4]): въ шести верхнихъ четыреугольникахъ находимъ: Давида, Марію, Гавріила, Михаила, Предтечу въ молитвенныхъ позахъ ко Христу юношѣ, въ нижнихъ четырехъугольникахъ представлены ряды Апостоловъ, Святителей, Пророковъ. Затѣмъ деисусъ находимъ на иконостасѣ церкви Іоанна Крестителя въ Сафарѣ на Кавказѣ, во внутреннемъ нартексѣ, въ люнетѣ монастыря Хора, въ ц. Спаса на Берестовѣ въ Кіевѣ (фресковое изображеніе въ сводѣ нартекса) и др. Изображеніе это мы встрѣчаемъ также въ картинѣ Страшнаго Суда, причемъ замѣчается тотъ фактъ, что изображеніе деисуса дѣлается составной частью изображенія Страшнаго Суда, по мѣрѣ сложенія послѣдняго. Въ самомъ дѣлѣ: въ сценѣ, соотвѣтствующей изображенію Страшнаго Суда въ рукописи Космы Индикоплова VII, VIII ст.[5]), дающей для послѣдующихъ изображеній Страшнаго Суда Христа на тронѣ и дѣленіе по ярусамъ съ изображеніемъ ангеловъ, живыхъ, воскресающихъ мертвецовъ, по сторонамъ Христа нѣтъ ни Маріи, ни Предтечи. Въ другомъ изображеніи Втораго Пришествія, въ Псалтыри XI ст. Ватик. Библ. № 752[6]), также дающаго для изображенія картины Страшнаго Суда изображеніе гетимасіи (ἑτοιμασία съ надписью: ἡ δευτέρη παρουσία), Христосъ изображенъ безъ предстоящихъ Маріи и Предтечи, а только посреди святителей и окруженъ ангелами. Затѣмъ въ чрезвычайно интересномъ фресковомъ изображеніи Страшнаго Суда въ базиликѣ San Angelo in Formis XI ст.[7]) имѣемъ Христа въ ореолѣ съ ангелами по сторонамъ въ молитвенныхъ позахъ, затѣмъ 12 апостоловъ, ангела развертывающаго свитокъ и т. п., но ни

1) Попытки объясненія деисуса находимъ въ статьяхъ Усова; см. также докладъ Мансветова въ Труд. Имп. Моск. Арх. Общ., IX т. (II, III вып.). 1888 г. Протоколы, стр. 47, 50.

2) Bayet. L'art Byz., p. 214.

3) Charles de Linas. Ivoires et émaux.

4) La basilica di S. Marco, tav. chrom. VII.

5) Атласъ къ Ист. Виз. Иск. Кондакова. XI; Ист. Виз. Иск., стр. 99.

6) Ibid., стр. 129.

7) Monumenti della Italia Meridionale. Demetrio Salazaro. 1878 г. Fas., V и VII.

Маріи, ни Предтечи (равно какъ и лона Авраамова). Между тѣмъ въ другихъ памятникахъ, идущихъ параллельно первымъ, какъ напр. въ рукописи Апокалипсиса въ Бамбергѣ X ст., въ картинѣ Страшнаго же Суда, находимъ Христа судью на тронѣ посреди Маріи и Предтечи; точно также въ ц. Георгія въ Оберцеллѣ (Рейхенау) XI ст. въ картинѣ Страшнаго Суда встрѣчаемъ Марію въ позѣ оранты, но взамѣнъ Предтечи ангела съ крестомъ[1]). Въ пергаментной рукописи Аѳонскаго Иверскаго монастыря XI ст., содержащей житіе Индійскаго царевича Іоасафа, Страшный Судъ является въ видѣ судьи на тронѣ въ ореолѣ съ Маріей и Предтечей и двумя ангелами по сторонамъ[2]). То же самое находимъ въ Альтамировскомъ, Англосаксонскомъ, Вольфенбютельскомъ спискахъ Апокалипсиса XII ст., затѣмъ въ сценѣ Страшнаго Суда рукописи XII ст. Hortus deliciarum и въ типичной для Страшнаго Суда мозаикѣ XII ст. собора на о-вѣ Торчелло[3]) съ Христомъ на радугѣ въ ореолѣ, Маріей и Предтечей, ангелами и апостолами по сторонамъ. Такимъ образомъ мы видимъ, что деисусъ, существуя въ отдѣльномъ представленіи, сначала какъ бы не обязателенъ для картины Страшнаго Суда, и становится необходимой составной частью ея съ XI, XII ст. навсегда.

Извѣстно, что къ этому времени почитаніе Маріи какъ Заступницы вполнѣ опредѣлилось. Уже слово Ефрема Сирина говоритъ о Маріи, пророкахъ, патріархахъ и др., какъ о ходатаяхъ за грѣшниковъ на Страшномъ Судѣ, не упоминая, однако, еще о Предтечѣ[4]). Весьма понятно поэтому, что въ изображеніи деисуса мы видимъ въ молитвенномъ предстояніи именно Марію. Интереснымъ поэтому является тотъ фактъ, что миніатюристъ рукописи Космы Индикоплова VII, VIII ст.[5]) въ изображеніи святаго семейства изобразилъ Марію, обративъ ее ко Христу съ молитвой, какъ въ изображеніи деисуса, между тѣмъ какъ Предтечу изобразилъ лицомъ къ зрителю, налѣво отъ Христа, указывающимъ на Христа указательнымъ пальцемъ правой руки (Ecce agnus Dei). Предтеча занимаетъ здѣсь первенствующее мѣсто по

---

1) Труды VI Арх. съѣзда: статья Покровскаго о Страшномъ Судѣ, стр. 298. Быть можетъ изъ подобной замѣны Крестителя ангеломъ съ крестомъ получилось впослѣдствіи извѣстное представленіе Крестителя, какъ Предтечи съ крыльями (ангела), напр. въ ц. Спаса на Берестовѣ въ Кіевѣ.

2) Ibid., 298.

3) Ibid., 299.

4) Ibid., 294. «Онъ (Христосъ) радуется ходатайствамъ Твоимъ, говоритъ Ефремъ Сиринъ, и почитая славу Твою Своею собственною, по долгу исполняетъ прошенія Твои». (Твор. Св. Отецъ. Ефремъ Сиринъ. Изд. Моск. Дух. Акад., т. VIII, 164 стр.).

5) Атласъ къ Ист. виз. иск. Конд., таб. XI, Garrucci. Stor. dell'arte crist., tav. 151, t. IV.

своему значенію, ибо въ большей части литургій восточныхъ:—въ литургіи Іоанна Златоуста, св. Іакова, 12 апостоловъ, св. Марка, Іоаннъ Предтеча называется во всѣхъ канонахъ непосредственно за Дѣвой [1]). Особенное почитаніе получилъ Предтеча въ Византіи во вторичную эпоху процвѣтанія византійскаго искусства къ IX, X ст. [2]), и въ это время мы видимъ его въ изображеніи деисуса въ молитвенной позѣ, какъ заступника грѣшниковъ на Страшномъ Судѣ.

Но откуда могъ получиться въ изображеніи этотъ лирическій и вмѣстѣ торжественный характеръ? Было указано уже не разъ, что въ IX ст. особенно замѣтно въ искусствѣ вліяніе пышности и помпозности двора: священныя изображенія одѣваются въ богатыя царскія одѣянія и получаютъ торжественную, церемоніальную постановку. При византійскомъ дворѣ существовала церемонія по имени δέησις, состоявшая въ томъ, что по сторонамъ императора становились въ позѣ адораціи придворныя лица; внѣ всякаго сомнѣнія, поэтому, что изображеніе деисуса и сложилось подъ вліяніемъ этой церемоніи двора, тѣмъ болѣе, что почитаніе Христа, какъ «царя царствующихъ» извѣстно уже по монетамъ Юстиніана II, Цимисхія («Dominus Christus rex regnantium, Ἰέσυς Χρίστυς βασιλεύς βασιλέων») [3]) и др.

Въ такомъ видѣ изображеніе это вошло въ составъ картины Страшнаго Суда, и по надписямъ, которыя въ этомъ случаѣ встрѣчаемъ на свиткахъ Маріи и Предтечи, подтверждается все сказанное о значеніи послѣднихъ въ этомъ изображеніи. Въ Hortus deliciarum XII ст. въ картинѣ Страшнаго Суда на свиткѣ Маріи читаемъ: «Sancta Maria filio suo pro Ecclesia supplicat»; на свиткѣ Предтечи: «Iohannes Baptista supplicat» [4]).

Изъ картины Страшнаго Суда изображеніе деисуса позаимствовало для своихъ отдѣльныхъ представленій нѣкоторыя особенности. Въ выходной миніатюрѣ рукописи Евангелія Гелатскаго монастыря XII ст. деисусъ представленъ такимъ образомъ: въ центральномъ медальонѣ Христосъ-юноша (Эммануилъ со свиткомъ, какъ это часто принимается для сценъ Славы Христа,

1) Martigny. Dict., p. 383.
2) Кондаковъ. Ист. виз. иск., стр. 172.
3) Martigny, Diction., членъ Numismatique chrét., p. 527.
4) Didron. Manuel d'Iconogr., стр. 270, прим. Слова на хартіяхъ Предтечи и Маріи, стоящихъ предъ Христомъ. На хартіи Богородицы: «Безначальный Сыне и Слове Бога Живаго, отъ Отца родивыйся и не отлучивыйся отъ Него, но всегда съ нимъ пребываяй, въ послѣдняя же времена отъ Мене воплотивыйся безъ сѣмени паче ума, прости грѣхи званныхъ Твоихъ и матернія исполни моленія»! На хартіи Предтечи: «И азъ, Владыко, со гласомъ Матери Твоея, соединяю гласъ Предтечи Твоего: ихже искупилъ еси честною Твоею кровію, распеншись на крестѣ и закланъ бывъ неповинно, съ тѣми паки примирися туне, благоутробный Слове, человѣколюбія ради». Труды Кіевской Духовной Академіи, 1868 г., т. IV, стр. 444.

напр. на Императорской далматикѣ въ сценѣ Втораго Пришествія[1]) и др.) съ уменьшенными, но во весь ростъ фигурами молящихся Маріи и Предтечи; эти три фигуры заключены въ одинъ медальонъ; два другіе медальона заключаютъ Ангеловъ, несущихъ орудія пытки: копье, древо съ губкой, крестъ и мученическіе вѣнцы, что на картинахъ Страшнаго Суда помѣщается на уготованномъ престолѣ и за нимъ[2]). Въ мозаикѣ Maria Maggiore XIII ст. деисусъ прямо представляетъ одинъ изъ поясовъ Страшнаго Суда: Христосъ на тронѣ, въ голубомъ ореолѣ со звѣздами; два Ангела сверху кадятъ, два другихъ внизу держатъ свѣтильники; по сторонамъ Марія, Предтеча и святые[3]). Изъ раннихъ памятниковъ имѣемъ этому примѣръ въ церкви св. Марка въ Венеціи, въ мозаической картинѣ надъ входомъ. Въ силу того обстоятельства, что церковь посвящена Евангелисту Марку, икона деисусъ состоитъ изъ Христа на тронѣ, Маріи и Евангелиста Марка взамѣнъ Предтечи. Деисусъ со святыми представляетъ и упомянутое изображеніе на чеканной двери этой же церкви. Въ западной иконографіи вмѣсто Крестителя встрѣчаемъ также Іоанна Евангелиста, что можетъ идти непосредственно отъ иконографіи распятія, гдѣ по сторонамъ распятаго Христа всегда изображаются Марія и любимый ученикъ[4]).

Мѣсто деисуса въ храмѣ, въ древности, сколько можно судить по памятникамъ, всегда было на восточной сторонѣ, вверху: на софитѣ алтарной преграды (въ Пантелейм. мон.), въ лункѣ свода, какъ у насъ, быть можетъ какъ символизація *«замка»* свода, представляющаго опору свода, въ которомъ изображенъ Христосъ[5]), въ верхней части иконостаса (въ ц. Іоанна Крестителя въ Сафарѣ на Кавказѣ. Кондаковъ. «Ист. архит. Грузіи», стр. 39) и т. д.

Всѣ три медальона деисуса нашего собора расположены по золотому полю. Спаситель съ раздвоенной бородкой и мягкимъ выраженіемъ въ лицѣ, въ бѣломъ гиматіи съ золотыми оживками и пурпурномъ (розовомъ) хитонѣ, благословляетъ именословно и держитъ въ лѣвой рукѣ закрытое золотое Евангеліе. Матерь Божія въ пурпурномъ же (розовомъ) мафоріи. Крести-

---

1) Что взялъ для своей картины Страшнаго Суда даже Микель-Анджело.

2) Миніатюры Евангелія Гелатскаго монастыря, Покровскаго. (Оттискъ изъ IV т. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ.). Таб. I; гетимасію см. въ Монреале, tav. 14—B.

3) См. Указатель Церков. Археол. Музея при Кіевской Дух. Акад. 1880 г., стр. 32, 33, 36, 40 (№№ 63—67; 13, 24). Также Атласъ при Исторіи Россіи Погодина, л. 105, 106 и т. д.

4) См. D'Agincourt. Sculpt., tav. XCI, 12 на триптихѣ изъ слоновой кости XIII ст.

5) Павелъ Силленціарій много говоритъ объ этой лункѣ; Христосъ изображенъ въ замкѣ свода, какъ опора церкви; въ такомъ смыслѣ къ нему и обращаются Марія и Предтеча. Впрочемъ, это предположеніе, не больше. Въ ц. Спаса въ Нередицахъ въ данномъ мѣстѣ находится изображеніе Еммануила, а деисуса — въ нижнемъ поясѣ абсиды.

тель въ болѣе раннемъ типѣ, предшествующемъ еще тому типу, который впослѣдствіи взятъ для него отъ пророка Исаіи. Онъ въ зеленомъ гиматіи, безъ милоти. Изображенія по мягкости типовъ наиболѣе напоминаютъ святое семейство рукописи Космы Индикоплова. Всѣ они безъ нимбовъ, потому что заключены въ медальоны. За Христомъ видѣнъ крестъ, выраженный бѣлой и голубой красками.

XI.

Сорокъ мучениковъ.

(Атласъ. Листъ II; Листъ X, рис. 12—16).

Чрезвычайно интересными въ иконографическомъ отношеніи являются 15 сохранившихся погрудныхъ изображеній въ медальонахъ (изъ бывшихъ здѣсь прежде изображеній сорока мучениковъ), расположенныхъ внутри сѣверной и южной арокъ, поддерживающихъ куполъ. Изображенія вообще святыхъ, а слѣдовательно и мучениковъ, въ аркахъ, поддерживающихъ коробовый сводъ, а позднѣе куполъ, какъ символовъ опоры церкви, которая «in martyribus consummata, et in throno sanctarum eorum reliquiarum fundata»[1]), находимъ уже въ архіепископской капеллѣ Петра Хризолога въ Равеннѣ (439—450), гдѣ изображены мужскіе и женскіе святые; точно также и въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ (547 г.) внутри арокъ находимъ погрудныя изображенія святыхъ западной церкви и Апостоловъ, расположенныхъ по сторонамъ медальоновъ съ изображеніемъ юношественнаго Христа. Въ соборѣ Монреале, въ которомъ нѣтъ коробоваго свода, поддерживаемаго четырьмя арками, изображенія святыхъ и сорока мучениковъ размѣстились въ 16 аркахъ главнаго нефа, по три въ каждой. Можно думать, что въ византійскихъ церквахъ, сорокъ мучениковъ, какъ наиболѣе почитаемые, были выдѣлены изъ числа другихъ святыхъ и изображались не въ аркахъ нефовъ, а — главнаго купола. Такъ именно и изображены сорокъ мучениковъ въ нашемъ соборѣ и въ ц. Спаса въ Нередицахъ[2]).

Почитаніе сорока мучениковъ извѣстно въ глубокой древности. Они пострадали при Лициніи въ 320 году въ городѣ Севастѣ, гдѣ послѣ долгихъ мученій были утоплены въ близь лежащемъ озерѣ. Память сорока Севастійскихъ мучениковъ празднуется 9 Марта. Эту мученическую смерть про-

---

1) Germani. Hist. Eccles. et mistica contemplatio. 386.

2) Ерминія Діонисія Фурноаграфіота указываетъ также на подобное размѣщеніе: «въ хоросахъ вокругъ на стѣнахъ изображаются святые славные великомученики». Ерминія, изд. Арх. Порфиріемъ, стр. 48. Изображеніе ихъ мученій представлено на одной древней слоновой кости. Gori. Thes. vet. dypt., vol. III.

славили церковными рѣчами Василій Великій [1]), Григорій Нисскій, Григорій Богословъ, Ефремъ Сиринъ, Гавденцій епископъ Бриксіанскій, Іоаннъ Златоустъ и др. Гавденцій, между прочимъ, упоминаетъ и церковь въ честь мучениковъ въ Каппадокіи въ городѣ Цезареѣ. По перенесеніи части мощей въ Константинополь, при Пульхеріи и Ѳеодосіи, здѣсь установилось и особое почитаніе святыхъ мучениковъ и извѣстны церкви ихъ имени. Царями Анастасіемъ и Аріадной былъ выстроенъ храмъ имени сорока мучениковъ въ Константиніанахъ, другой πλησίον τοῦ χαλκοῦ Τετραπύλου царемъ Тиверіемъ Константиномъ, впослѣдствіи перестроенный Маврикіемъ (582—602) [2]). Императоръ Василій Македонянинъ (866—875) также построилъ церковь имени сорока мучениковъ въ Константинополѣ [3]).

Всѣ мученики, изображенные у насъ, одѣты въ цвѣтныя туники съ широкими пурпурными полосами, вотканными въ нихъ спереди, около ворота (и идущими подъ верхней одеждой до пояса) съ нашивками на верхнихъ частяхъ рукавовъ (tunica laticlavia); сверхъ туники наброшена хламида, также отличенная пурпурнымъ квадратомъ, вотканнымъ въ нее на груди, родъ удлиненнаго гиматія, какъ можно видѣть въ извѣстной мозаикѣ церкви св. Виталія въ Равеннѣ у патриціевъ, сопровождающихъ выходъ Юстиніана; у праваго плеча хламида застегнута фибулой съ драгоцѣннымъ камнемъ. Всѣ мученики держатъ въ правой рукѣ кресты, въ лѣвой золотые мученическіе вѣнцы, украшенные драгоцѣнными камнями.

Внутри южной арки къ западу изображены:

Гай. Ⓐ ГАНОС. (Л. 10, рис. 16) съ продолговатымъ юнымъ лицомъ и небольшими темно-каштановыми волосами, какъ и въ Монреале (tav. 24—D). Сохранилась одна лишь голова [4]).

Криспъ. Ⓐ КРНСПОN (рис. 13). Этого имени не встрѣчаемъ въ Ерминіяхъ: у Дидрона и Порфирія Прискъ, Крискъ, въ календарѣ константинопольской церкви также Прискъ. Онъ старикъ, но еще бодрый и моложавый, съ небольшой сѣдой бородой и съ сѣдыми большими волосами, съ большими карими глазами, нѣсколько поднятыми вверхъ на спокойномъ, согрѣтомъ

---

1) Творенія Василія Великаго. IV, 297, 298 и слѣд., 307, въ Твор. Отцовъ церкви, издаваемыхъ Моск. Дух. Академіей.

2) Calendarium Ecclesiae Constantinopolitanae. Antonin Marcelli. vol., II, p. 70.

3) Н. Кондаковъ. Византійскія церкви и памятники Константинополя, 45, 49.

4) Слѣдуетъ замѣтить, что иконографія сорока мучениковъ подверглась значительнымъ колебаніямъ. Существованіе шаблона, правда, давало возможность на долгое время сохранить типъ, его общіе черты, но характеристика частная молодости, старости въ фигурахъ, не выдающихся рѣзкими очертаніями, исчезала, почему впослѣдствіи мы видимъ вмѣсто старика — молодаго и наоборотъ. Гай въ Ерминіи Діонисія (Didron. Manuel, 326, 7) съ едва показавшейся бородой, у Порфирія (Ерминія. Кіевъ 1867, 51—3) старецъ съ остроконечной бородой.

вѣрой лицѣ; въ туникѣ изсѣра голубаго цвѣта, въ темно-коричневой хламидѣ [1]).

Вивіанъ. Ⓐ ΒΗΒΗΑΝΟϹ (рис. 15). Старецъ съ остроконечной бородой, съ каштановыми съ просѣдью длинными волосами, съ черными глазами на продолговатомъ лицѣ безъ опредѣленнаго выраженія. Туника коричневая; красная хламида застегнута голубой фибулой [2]).

Валерій. Ⓐ ΟΥΑΛΕΡΙΟϹ (рис. 14). Молодое, свѣжее лицо съ легкой экспрессіей улыбки, большими черными глазами и длинными каштановыми волосами. Одѣтъ въ коричневую тунику и голубую хламиду [3]).

Александръ. Ⓐ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟϹ (рис. 12). Старецъ съ сѣдой остроконечной бородой и сѣдыми гладкими волосами, съ темно-карими глазами на бодромъ лицѣ. На немъ бѣлая, оттѣненная коричневымъ цвѣтомъ туника и бѣлая же съ желтыми отцвѣтами хламида [4]).

Крестъ (л. 2, рис. 6). Въ центрѣ арки изображенъ восьмиконечный монограмматическій крестъ, символъ распятаго Христа; въ такой формѣ его находимъ непрерывно во всей предшествующей древности. Самый крестъ красно-коричневаго цвѣта; перекрестья украшены жемчугомъ; въ центрѣ его золотой четвероконечный крестъ. Онъ заключенъ въ медальонъ, поле котораго состоитъ изъ радужнаго сочетанія бѣлаго, голубаго и синяго цвѣтовъ. Ободокъ медальона состоитъ изъ двухъ цвѣтовъ: кармина и индиго.

Внутри той же арки къ востоку изображены:

Акакій. Ⓐ ΑΚΑΚΙΟϹ (рис. 7). Цвѣтущій юноша безъ усовъ и бороды, съ большими свѣтло-каштановыми волосами и свѣтлыми глазами. Одѣтъ въ тунику сѣро-голубаго цвѣта и такую-же хламиду, застегнутую бѣлой фибулой [5]).

Николай. Ⓐ ΝΙΚΑΛΟϹ (рис. 8). Въ Монреале нѣтъ Николая, а есть Niccallian; въ календарѣ константинопольской церкви указано Nicolaus, такъ что у насъ по всей вѣроятности ошибка; у Дидрона и Порфирія также Николай. Онъ представленъ молодымъ, съ небольшой бородкой, свѣтло-каштановыми волосами, съ черными большими глазами

---

1) Въ Монреале также Прискъ. У Дидрона и Порфирія указано: старецъ съ небольшой сѣдой бородой, что соотвѣтствуетъ нашему изображенію.

2) По типу сходенъ съ изображеніемъ въ Монреале (24 — D). Одинаково описанъ у Дидрона и Порфирія.

3) Въ Монреале (24—C) онъ превратился въ старика съ остроконечной бородой; у Дидрона и Порфирія молодъ, съ короткой бородой.

4) Въ Монреале (24—D) Александръ того же типа, но не сѣдъ; у Дидрона и Порфирія молодъ съ кудрявыми волосами и остроконечной бородой.

5) Этого святаго совсѣмъ нѣтъ въ Монреале; у Дидрона характеризованъ какъ молодой съ остроконечной бородой, у Порфирія какъ молодой съ раздвоенной бородой.

на довольно полномъ лицѣ, въ красновато-коричневой хламидѣ и такой же туникѣ [1]).

Іоаннъ. Ⓐ ΙѠΑΝΗϹ (рис. 9). Старикъ съ длинными, падающими на плечи волосами и длинной сѣдой остроконечной бородой съ двумя прядями волосъ на лбу, съ карими глазами; того же типа, что и въ Монреале. Одѣтъ въ тунику сѣровато-голубаго цвѣта и красно-кирпичнаго цвѣта хламиду [2]).

Худіонъ. Ⓐ ΧΟΥΔΙΟΝ (рис. 10). Типъ во всемъ сходный съ типомъ въ Монреале (24—D) — Chudius, но далеко выше по художественной характеристикѣ. Это сухощавый, серьезный человѣкъ съ большими свѣтлыми глазами, съ густой шапкой свѣтло-каштановыхъ волосъ на головѣ и такой же небольшой бородкой; въ темно-зеленой хламидѣ и розоваго пурпура туникѣ [3]).

Лизимахъ. Ⓐ ΛΥϹΗΜΑΧΟϹ (рис. 11). Молодъ, съ темно-каштановыми гладкими волосами и едва замѣтными усами; свѣтлые глаза; лицо небольшое, почти четыреугольное. Одѣтъ въ коричневую съ лиловымъ отливомъ хламиду и свѣтло-коричневую тунику [4]).

На сѣверной аркѣ къ востоку изображены:

Аэцій. Ⓐ ΑΈΤΙΟϹ (рис. 5). Еще не старый, изможденный человѣкъ съ каштановыми волосами, съ небольшой темной бородой и усами. На немъ коричневая хламида и сѣрая туника [5]).

Екдикій. Ⓐ ЄΚΑΙΚΗΟϹ (рис. 4). Въ транскрипціи этой произошла очевидная ошибка: вмѣсто Δ легко вышло Α, какъ напримѣръ въ имени Александръ, гдѣ α и δ переданы одинаково. Догадка митрополита Евгенія, что у насъ представленъ Евносій или Евникъ, очень далека отъ чтенія [6]). Чтеніе Ἐκδίκηος (т. е. Ἐκδίκαιος), какъ правильно читаетъ Дидронъ: — Ekdicée, есть латинское Ekditius въ календарѣ константинопольской церкви (стр. 69), или Ekdicius = Экдикій. Онъ молодъ, съ каштановыми густыми волосами и продолговатымъ полнымъ лицомъ. Одѣтъ въ хламиду красно-коричневаго цвѣта и темно-зеленую тунику.

Ангій. Ⓐ ΑΓΓΙΑϹ (рис. 3). Сѣдой сухой старецъ съ длинной сѣдой бо-

---

1) Въ Монреале (24—D) сѣдъ; у Дидрона и Порфирія безбородый юноша.

2) У Дидрона и Порфирія въ Ерминіяхъ онъ превратился въ юношу съ остроконечной бородой и свѣтлыми волосами; очевидно, шаблонъ не понятъ.

3) Въ Ерминіяхъ Дидрона и Порфирія молодъ и безбородъ.

4) Ерминіи Дидрона и Порфирія представляютъ его старцемъ съ остроконечной раздвоенной бородой. Въ Монреале его совсѣмъ нѣтъ.

5) Въ Монреале сѣдъ (Etius. 24—C). У Дидрона и Порфирія описанъ согласно съ нашей мозаикой.

6) Кромѣ того самый типъ Евника въ Монреале не подходитъ: онъ старъ.

родой и блѣднымъ лицомъ. Одѣтъ въ темно-зеленую хламиду и свѣтло-коричневую тунику [1]); правую руку держитъ открытой.

Северіанъ. Ⓐ CЄVHPIANOC (рис. 2). Молодой, съ полнымъ простодушнымъ лицомъ, карими глазами, съ темно-каштановыми волосами, окружающими голову, въ коричневой хламидѣ и зеленой туникѣ [2]).

Леонтій. Ⓐ ΛЄONTIOC (рис. 1). Еще не старый, съ рыжими волосами и такого же цвѣта бородой, идущей подъ подбородкомъ; блѣдное нѣсколько дряблое лицо. Одѣтъ въ сѣрую хламиду, застегнутую красной большой фибулой, и красноватую тунику [3]).

Эта общая характеристика, а затѣмъ сравненіе типовъ мучениковъ съ такими изображеніями въ соборѣ Монреале, даютъ возможность заключать, что въ этихъ мозаикахъ мы имѣемъ наиболѣе правильные еще образцы типовъ мучениковъ изъ извѣстныхъ намъ. Въ то время, какъ въ Монреале видна одна общая схема въ передачѣ типа, мелкая моделлировка, свѣтлые тоны одеждъ, по преимуществу зеленаго, розоваго и голубаго, — въ нашихъ мозаикахъ художественная характеристика еще передаетъ индивидуальность типа; въ манерѣ письма имѣется въ виду общее въ фигурѣ; цвѣта глубоки и сочны и достигаютъ гармоніи въ сочетаніи темныхъ красокъ: зеленой, коричневой, сѣрой при совершенномъ отсутствіи свѣтлой лазури и кармина.

XII.

Благовѣщеніе.

(Атласъ. Листъ 7, р. 26, 27).

На двухъ столбахъ тріумфальной арки изображено Благовѣщеніе, стоящее въ непосредственной связи съ изображеніемъ Христа (рожденнаго) въ куполѣ и Богоматери (родшей) въ конхѣ абсиды. На сѣверномъ столбѣ изображенъ Архангелъ Гавріилъ, на восточномъ Марія. Съ раннихъ поръ уже сцена Благовѣщенія въ церковной росписи получила мѣсто на тріумфальной аркѣ, такъ: въ ц. S. Maria Maggiore V ст. [4]) въ первомъ поясѣ арки по сторонамъ центральнаго медальона изображены сцена Благовѣщенія и Введеніе во храмъ; въ церкви Нерея и Ахиллея въ Римѣ VIII ст. [5]) по сто-

---

1) Въ дѣйствительности изображенъ лучше, чѣмъ на рисункѣ. Въ Монреале превратился въ молодаго и бѣлокураго, точно также какъ и у Діонисія и Порфирія.

2) Въ Монреале совсѣмъ нѣтъ. У Дидрона и Порфирія — со взлызлымъ лбомъ и небольшой бородой.

3) Въ Монреале (24—С) никакого сходства: сѣдъ съ остроконечной бородой. У Дидрона и Порфирія нѣтъ совсѣмъ.

4) Fleury. L'Evangile, t. I, pl. II.

5)Ibid., pl. III, 3.

ронамъ центральнаго изображенія Преображенія находимъ: Благовѣщеніе и Марію съ младенцемъ [1]).

Тріумфальная арка, ведущая въ алтарь, гдѣ совершаются священнодѣйствія, прообразующія искупительную жизнь и смерть Іисуса Христа, въ зависимости отъ этого требовала такого изображенія, которое по мысли было бы предшествующимъ; такимъ изображеніемъ и была сцена Благовѣщенія, Ἐυαγγελισμός, первая «благая вѣсть» о новомъ ученіи (Евангеліи), о рожденіи Искупителя. Восточныя врата, въ данномъ случаѣ тріумфальныя, сопоставлялись съ тѣми вратами, которыя указалъ Господь Іезекіилю въ его видѣніи: «и сія бяху затворенна, рече Господь ко мнѣ: сія врата заключена будутъ, и не отверзутся, и никто-же пройдетъ ими: яко Господь Богъ Израилевъ внидетъ ими и будутъ заключенна. (Іезек. 44, 1—3). Въ томъ же смыслѣ, по ученію Отцовъ Церкви, восточныя врата знаменуютъ собою Дѣву Марію, черезъ которую одинъ только Спаситель вошелъ въ міръ сей и не входилъ уже никто болѣе (Православно-Догматическое Богословіе Макарія. СПБ. 1851, Т. III, стр. 92). Предписаніе изображать Благовѣщеніе на тріумфальной аркѣ находимъ и въ Ерминіи Діонисія [2]). На такое-же пониманіе Благовѣщенія, какъ первой «благой вѣсти», указываетъ слѣдующій фактъ: Въ 1037 году князь Ярославъ, обведши Кіевъ новыми стѣнами, въ подражаніе Константинопольскимъ Золотымъ Воротамъ, построилъ и у себя въ Кіевѣ такія же Золотыя ворота — тріумфальныя; на нихъ въ томъ же году онъ заложилъ церковь именно — Благовѣщенія. Вотъ что говоритъ пресвитеръ Иларіонъ по этому поводу: «Онъ (Ярославъ) и славный городъ твой Кіевъ обложилъ величіемъ, какъ вѣнцомъ (подразумѣваются стѣны) и предалъ народъ твой святой всеславной, скорой Помощницѣ Христіанъ, Богородицѣ, который создалъ и церковь на *великихъ вратахъ въ честь перваго праздника Господня святаго Благовѣщенія, такъ что привѣтствіе Архангела Дѣвѣ можно приложить и къ сему городу*. Къ оной бо: радуйся, обрадованная, Господь съ тобою! Къ граду же: радуйся, благовѣрный граде, Господь съ тобою!» [3]) Изображеніе Архангела и Маріи въ сценѣ Благовѣщенія въ раздѣльной композиціи вытекаетъ изъ требованій чисто художественныхъ: простой по замыслу сюжетъ сцены разбивается легко на двѣ симметрическія части, и

1) Съ ранняго уже времени идутъ и извѣстія о праздникѣ Благовѣщенія; установленіе его приписывается Лаодикійскому собору IV ст., а затѣмъ точное опредѣленіе его на 18 число Декабря для западной церкви десятому Толедскому собору 566 г.

2) Didron. Manuel d'Iconogr. chrét., p. 430.

3) Макарій. Ист. рус. церкви. Т. I, 66. См. Прибавленія къ Твореніямъ Св. Отцевъ, изд. Московск. Духов. Академіей, Т. 2, стр. 246.

въ такомъ видѣ мы находимъ его на многихъ памятникахъ скульптуры и живописи. Такъ, на слоновой кости изъ Равенны V ст. Ангелъ и Марія изображены на отдѣльныхъ таблеткахъ; въ Сирійскомъ Евангеліи VI ст. они изображены, какъ и многіе другіе сюжеты, по сторонамъ орнаментальной арки, содержащей текстъ; въ церкви S. Maria in Trastevere въ мраморѣ по сторонамъ дверей [1]) и др. Въ такомъ раздѣльномъ видѣ сцена Благовѣщенія существуетъ въ Ватопедскомъ монастырѣ XII ст., въ Монреале [2]), Палатинской капеллѣ [3]), въ ц. Спаса въ Нередицахъ и др.

Сцена Благовѣщенія у насъ изображена съ чертами апокрифическихъ сказаній, издавна принятыми въ иконографіи этого сюжета: Богородица представлена держащею въ лѣвой рукѣ клубокъ пурпурной волны, отъ которой тянется нить къ веретену въ правой ея рукѣ. Въ Евангеліи отъ Луки (Гл. I, 26—38) ничего не говорится о занятіи Маріи въ то время, когда явился къ ней съ благовѣстіемъ Архангелъ Гавріилъ. Въ апокрифическомъ Протоевангеліи Іакова (XI гл.) сказано, что Ангелъ Господень предсталъ предъ Маріей, когда она занималась работой надъ пурпурной тканью. Въ Евангеліи Псевдоматѳея, представляющемъ наиболѣе богатое изложеніе фактовъ жизни Маріи на основаніи апокрифическихъ сказаній предыдущаго времени, также указано занятіе ея надъ пурпурной тканью (гл. IX.). Эта черта удержана во многихъ литературныхъ памятникахъ послѣдующаго времени, и въ силу распространенности апокрифическихъ сказаній является въ XI, XII ст. въ поучительныхъ рѣчахъ, гомиліяхъ монаха Іакова Коккинобафскаго [4]). Въ пятой рѣчи онъ говоритъ: «Въ то время, какъ чистая *Дѣва была занята окончаніемъ покрывала* и жила... въ своей скромности, Богъ совершилъ эту тайну». Памятники искусства идутъ наравнѣ съ распространеніемъ апокрифа въ литературѣ, и съ V ст. мы имѣемъ непрерывный рядъ изображеній Благовѣщенія съ этой апокрифической подробностью [5]). Этотъ фактъ обилія памятниковъ изображенія Благовѣщенія, какъ и вообще изображеній, слѣдующихъ апокрифическимъ сказаніямъ, возможно объяснять, помимо распространенности и популярности послѣднихъ, еще тѣмъ, что разсказъ каноническихъ Евангелій о событіи Благовѣщенія даетъ мало

1) См. примѣры этого у D'Agincourt'a, Sculpt., tav. XXI, 3, 2, tav. XXVI, 5; у Fleury, L'Evangile, pl. VII, 5; Fleury. La S. Vierge. t. I, pl. XIII (Manuscrit 39).

2) Duomo di Monreale. Gravina 17 — A.

3) Andrea Terzi. La Capella di S. Pietro, разрѣзы плановъ.

4) См. Migne. Patrol. cursus compl. T. CXXVII; Fleury. La S. Vierge. T. I, 430.

5) Приведемъ примѣры въ хронологическомъ порядкѣ, наиболѣе характерные: Въ ц. S. Maria Maggiore V ст., въ Сирійск. Еванг. VI, въ ц. Нерея и Ахиллея IX, въ Армянск. Библіи VIII ст.; всѣ изображенія см. у Fleury L'Evang. T. I., pl. II; III, 1; III, 3; IV, 2; IX ст. въ кодексѣ Григорія № 510 (Fleury, La S. Vierge. T. I, pl. XI), въ Гомиліяхъ Іакова, Палатинской капеллѣ, въ соб. Монреале.

характерныхъ чертъ для художественнаго представленія; въ нихъ нѣтъ указаній на обстановку дѣйствія, положеніе лицъ — тѣхъ чертъ, которыми такъ богаты апокрифы.

Архангелъ, какъ вѣстникъ, одѣтъ въ бѣлый хитонъ съ клавами и такой же гиматій, который, проходя по груди, перекинутъ черезъ лѣвую руку, въ которой онъ держитъ мѣрило; конецъ гиматія свисаетъ и, волнуясь, образуетъ характерную для движущихся фигуръ въ византійскомъ искусствѣ складку. Красное мѣрило на концѣ оканчивается крестомъ; на рукахъ поручи, украшенные драгоцѣнными камнями, на ногахъ сандаліи. Архангелъ представленъ въ положеніи идущаго, благословляя правой рукой; фигура его монументальна и нѣсколько тяжела; складки одежды нагромождены безъ смысла, однако молодое лицо пріятно, пропорціи роста правильны и не удлинены, и въ общемъ фигура напоминаетъ памятники, близкіе къ антику. Крылья бѣлыя; на повязкѣ рубинъ. По сторонамъ его надпись: ὁ Αρχ. Γαβριήλ и слова благовѣстія: χαῖρε κεχαροιτομένη; ὁ Κύριος μετὰ σοῦ [1]).

Марія стоитъ на подножіи, а не сидитъ, какъ было бы ближе къ тексту апокрифическихъ Евангелій и какъ находимъ въ мозаикѣ Ватопедскаго монастыря. Стоячая поза придана Маріи для выраженія большей торжественности событія. Она одѣта въ голубовато-лиловый (цвѣта индиго) мафорій, отороченный золотымъ позументомъ и золотой бахромой, и такого же цвѣта столу, подпоясанную алымъ поясомъ. На челѣ и на плечахъ три крестика, на ногахъ алая же обувь съ жемчугомъ. Вверху, по сторонамъ Маріи, надпись: Ιδου — ηδου ληκυ — γενυ — το μου — κατα τοριμα σου и слова МР. ΘΟ. (Ἰδοῦ ἡ δούλη Κυρίου; γενῆτο μοὶ κατὰ τὸ ῥῖμα σοῦ). Нѣсколько наклоненная въ сторону голова Маріи, стройный ростъ и съуженныя плечи, съ которыхъ въ строгихъ, но красивыхъ складкахъ спадаетъ одежда, даютъ много изящества этой фигурѣ. Въ ней совершенно отсутствуетъ жесткость поздне-византійскаго стиля, а напротивъ мягкость и глубина экспрессіи запечатлѣны во всей фигурѣ.

XIII.

Евхаристія.

(Атласъ. Л. 5, р. 17, во II—III в. и л. 5-й въ IV в.).

Въ алтарѣ же, подъ изображеніемъ Пресвятой Дѣвы, находится изображеніе причащенія Апостоловъ, отдѣленное отъ образа Дѣвы растительнымъ орнаментомъ. Эта сцена, довольно рѣдко встрѣчаемая въ христіанской иконографіи, какъ по внутреннему значенію, такъ и характеру композиціи, отличается отъ сцены Тайной Вечери, изображаемой по Евангелію. Истори-

1) Надпись эта возобновлена по оставшимся углубленіямъ.

ческій интересъ этой сцены въ томъ и состоитъ, что идетъ наряду со сценой Тайной Вечери, мѣсто которой въ общей росписи храма, по Ерминіи, назначается въ рефекторіи или трапезной. Та и другая сцена извѣстны намъ уже съ VI ст. въ своихъ почти установившихся образцахъ. Въ церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, въ сценѣ Тайной Вечери, Христосъ и двѣнадцать Апостоловъ возлежатъ за столомъ въ видѣ сигмы, на которомъ поставлено блюдо съ двумя рыбами, символически представляющими Христа, предложившаго себя въ снѣдь, какъ таинственную жертву [1]). Въ той же церкви находимъ и другую сцену, символически передающую таинство Евхаристіи. Христосъ, стоя посреди четырехъ Апостоловъ, благословляетъ правой и лѣвой рукой хлѣбы и рыбы, подносимые двумя ближними Апостолами. Ближайшимъ образомъ эта сцена представляетъ благословеніе хлѣбовъ и рыбъ во время чудеснаго насыщенія народа пятью хлѣбами и двумя рыбами, но самый замыселъ композиціи, въ которой Христу дана торжественная поза и отсутствіе чертъ Евангельскаго разсказа, не оставляетъ сомнѣнія въ томъ, что здѣсь мы видимъ сцену *установленія догмата Евхаристіи*, сообразно ученію церкви, которая принимаетъ, что первое обѣтованіе, прообразъ Тайной Вечери и новозавѣтнаго безкровнаго жертвоприношенія, истинной Пасхи или Евхаристіи, произошло именно во время чудеснаго насыщенія народа [2]). Въ Сирійскомъ Евангеліи [3]) сцена Евхаристіи представляетъ толпу Апостоловъ, съ благоговѣніемъ принимающихъ отъ Христа въ типѣ юноши хлѣбъ, который Онъ держитъ въ правой рукѣ, и вино въ чашѣ, которую Онъ держитъ въ лѣвой. Существованіе наряду сценъ Евхаристіи и Тайной Вечери имѣетъ, конечно, свое основаніе, и основаніе это мы видимъ въ обстоятельствахъ, сопровождавшихъ исторію таинства Евхаристіи. Извѣстно, что первый и третій Вселенскіе Соборы, останавливаясь на догматѣ Евхаристіи, каждый разъ находили нужнымъ подтверждать, что хлѣбъ и вино, преподаваемые въ таинствѣ Евхаристіи, суть истинныя тѣло и кровь Христовы, въ виду ересей, не принимавшихъ или вовсе таинства Евхаристіи, или же принимавшихъ его подъ однимъ видомъ. Папа Левъ Великій (V ст.) въ словѣ на св. Четыредесятницу говоритъ о тѣхъ, «которые недостойными устами пріемлютъ тѣло Христово, но совершенно уклоняются отъ крови нашего искупленія» [4]). Равнымъ образомъ папа Геласій въ томъ-же вѣкѣ пишетъ: «Мы открыли, что нѣкоторые,

1) Fleury. L'Evangile, II, pl. LXXIII, 2.

2) Такъ учитъ еще Іоаннъ Богословъ. См. Православно-Догматическое Богословіе Макарія. Т. IV, стр. 166 и 7.

3) Fleury. L'Evangile, II, pl. LXXIII, 1. См. также атласъ къ Ист. виз. иск. Кондакова, таб. III.

4) Sermo IV. De Quadrages. In Bibl. P. P. max., t. VII, 1015. Lugd. 1677.

довольствуясь только частью св. тѣла, воздерживаются отъ чаши св. крови. Не знаю, какимъ суевѣріемъ научаются они такъ ограничивать себя» [1]). Что причащеніе подъ однимъ видомъ не было явленіемъ случайнымъ, указываетъ тотъ фактъ, что еще первые учители церкви: Игнатій Богоносецъ, Ириней и др., принуждены были бороться съ удаленіемъ отъ догмата Евхаристіи. Вотъ почему, какъ самый догматъ Евхаристіи, въ силу существованія ересей, нуждался не только въ признаніи его, но и въ развитіи, истолкованіи, такъ и художественное воспроизведеніе его нуждалось въ особой формѣ, гдѣ ясно выступали бы основныя черты догмата. Сцена Тайной Вечери, данная въ чертахъ Евангельскаго разсказа и осложненная драматизмомъ историческаго событія — открытіемъ предателя, лишь подразумѣвала догматическую сторону; символическая рыба, которую мы находимъ въ катакомбной живописи въ символическихъ сценахъ Евхаристіи, напр., въ сценахъ братскихъ трапезъ (ἀγάπη), а также и въ отдѣльныхъ представленіяхъ, и которую довольно поздно встрѣчаемъ въ сценахъ Тайной Вечери, говорила иносказательно и лишь въ общемъ о предметахъ видимой стороны таинства Евхаристіи. Естественно поэтому, что искусство прибѣгло къ иному, учительному роду изображенія, давая Христу въ руки хлѣбъ и чашу съ виномъ. Такого рода изображеніе и находимъ въ Сирійскомъ Евангеліи (VI ст.). Россанскій кодексъ Евангелія того же столѣтія даетъ сцену Евхаристіи въ совершенно уже установившейся формѣ, идущей отъ изображенія въ Apollinare Nuovo, притомъ съ параллельнымъ изображеніемъ Тайной Вечери. Сцена Евхаристіи разбита на двѣ части: на одной миніатюрѣ Христосъ преподаетъ подходящимъ къ нему съ благоговѣйными жестами шести Апостоламъ хлѣбъ; на другой, другимъ шести Апостоламъ преподаетъ чашу. Переводъ сцены Тайной Вечери также близко напоминаетъ равеннскую мозаику Apollinare Nuovo [2]). Въ Хлудовской Псалтыри IX ст. снова встрѣчаемъ эти же двѣ сцены. Тайная Вечеря и здѣсь отмѣчена историческими чертами Евангельскаго разсказа: открытіемъ предателя Іуды и символической рыбой, лежащей внутри патеры. Сцена же Евхаристіи представляетъ нѣкоторыя интересныя, сравнительно съ указанными сценами, осложненія. Христосъ изображенъ внутри киворія съ полукруглымъ верхомъ, раздающимъ направо хлѣбъ шести Апостоламъ въ то время, какъ другимъ шести налѣво уже преподана чаша. За Апостолами направо Давидъ, налѣво Мельхиседекъ [3]). Отмѣчая еще въ фигурахъ Давида и

---

1) Apud Gratianum. Decr. III, de consecr. dist. 11, c. 12.

2) Усовъ. Миніатюры Россанскаго кодекса. Табл. 2, 2-й и 3-й рис.

3) Н. Кондаковъ. Миніатюры греческой рукописи псалтыри IX в. изъ собранія А. И. Хлудова въ Москвѣ, Москва. 1878. VI, 1, 2.

Мельхиседека символическій характеръ литургическихъ сценъ церквей Аполлинарія in Classe и св. Виталія, эта миніатюра помѣщаетъ Христа за престоломъ и подъ киворіемъ, и такимъ образомъ переноситъ мѣсто дѣйствія въ алтарь, указывая въ Христѣ его священническое достоинство, какъ называютъ его Тертулліанъ [1]) — salutis pontifex, папа Дамазъ [2]) — sacerdos, Софроній [3]) и Германъ [4]) — sacerdos in aeternum и другіе. Дальнѣйшій ростъ сцены еще болѣе выясняетъ черты алтарной обстановки, и напр. въ Греч. Евангеліи XI ст. Париж. Націон. Библіот. № 74, какъ и въ Златоверхо-Михайловскомъ мон., находимъ Христа два раза по сторонамъ престола и возвышающагося надъ нимъ киворія, къ которымъ примыкаютъ алтарныя преграды (діастиллы). Христосъ преподаетъ направо хлѣбъ, налѣво вино изъ чаши, держа на рукѣ платъ для утиранія губъ послѣ причастія [5]). На императорской далматикѣ сцена эта разбита на двѣ части и изображена по оплечьямъ. Надъ Христомъ надпись: «πίετε, φάγετε ἐξ τούτου πάντες» [6]). Такимъ образомъ и въ этой сценѣ важный по своему значенію вопросъ времени, выдѣленный въ отдѣльную композицію, характера символическаго и абстрактнаго, нашелъ свое полное выраженіе и затѣмъ въ такомъ видѣ перешелъ и въ монументальныя мозаики церквей Сициліи, Кіева, Новгорода, Кавказа и др. [7]).

Изображеніе таинствъ Евхаристіи на нашей мозаикѣ, отличаясь отъ выше предложенныхъ примѣровъ въ миніатюрахъ сложностью обстановки, еще яснѣе указываетъ на то, что священнодѣйствіе происходитъ въ алтарѣ: Христосъ изображенъ дважды по сторонамъ престола, одинъ разъ преподавая хлѣбъ, другой — чашу, въ то время какъ по сторонамъ киворія, за престоломъ, присутствуютъ два Ангела. Помѣщеніе Христа среди алтарной обстановки, начиная съ IX ст. (миніат. Хлуд. Псалтыри), уясняется также общимъ направленіемъ византійскаго искусства въ эпоху вторичнаго его процвѣтанія. Лишенное внутренняго движенія, оно сосредоточилось лишь

---

1) Tertullianus. De carne Christi, гл. V.

2) Martigny. Dict. чл. Jésus Christ.

3) Sophronii Commentarius liturgicus. 434, D., изд. въ Spicil. Roman. Кард. А. Маи, т. IV.

4) Migne. Patr. curs. compl. Церковная практика и мистическая теорія, т. 98, стр. 383—454.

5) Fleury. L'Evangile, pl. LXXIV, 1.

6) Didron. Annales Archéologiques, vol. I, tav. V.

7) Въ Златоверхо-Михайловскомъ мон., ц. Спаса въ Нередицахъ и мон. св. Аѳанасія на Аѳонѣ. Кромѣ того Доббертъ (Die Darstellung des Abendmahls durch die Byzantinische Kunst. Leipzig. 1872, стр. 16—21) указываетъ на слѣдующія изображенія этой сцены: въ ц. Некрези (Gagarin. Caucase pittoresque, pl. XLIII), въ ц. Богородицы въ Анталѣ. (Памятники христ. архит. въ Грузіи и Арменіи. Спб. 1886, стр. 5), въ ц. св. Николая и въ Кирилловскомъ мон. — въ Кіевѣ.

на разработкѣ идей и формъ, созданныхъ до иконоборства. Отсюда буквенный характеръ иллюстрацій текста священнаго писанія, лишенный внутренняго движенія мысли. Христосъ изображается всюду, гдѣ есть возможность слѣдовать различнымъ богословскимъ толкованіямъ на Его Лицо: Онъ креститъ Іудеевъ, читаетъ имъ св. Писаніе, присутствуетъ при поученіи народа сынами Кореевыми[1]), изображается съ метлой и драхмой[2]), въ образѣ Самарянина[3]) и т. д., и въ нашей мозаикѣ, какъ первосвященникъ, преподавая таинства Евхаристіи въ самомъ алтарѣ, около престола, съ Ангелами въ бѣлыхъ стихаряхъ по сторонамъ его, какъ діаконами. Въ силу того же направленія искусство повторяетъ одно и то же лицо дважды въ различные моменты его дѣйствія, какъ бы подчеркивая ихъ. Итакъ, согласно толкованію, напр., у Германа, Константинопольскаго патріарха, что Христосъ есть жрецъ, а Ангелы діаконы, Онъ преподаетъ Евхаристію подъ двумя видами, что настойчиво повторяется византійскимъ искусствомъ въ этой сценѣ въ подтвержденіе удержаннаго восточнымъ православіемъ причащенія подъ двумя видами. Словами подписи подъ нашимъ изображеніемъ, очевидно, желали указать на несомнѣнность, освященіе самимъ Христомъ причастія именно подъ двумя видами. Направо начертано: λαβέτε φάγετε τοῦτο ἐστὶν τὸ σῶμα μοῦ τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν (пріимите, ядите, сіе есть тѣло мое, еже за вы ломимое, во оставленіе грѣховъ); налѣво: πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες τοῦτό ἐστιν τὸ αἷμα μοῦ τὸ τῆς καινῆς διὰ θήκης τὸ ὑπὲρ ὑμῶν καὶ πολλῶν ἐκχυνομένον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν (пійте отъ нея вси, сія есть кровь моя Новаго Завѣта, яже за вы и за многія изливаемая, во оставленіе грѣховъ).

Христосъ одѣтъ въ хитонъ коричневаго пурпура, отцвѣченный золотомъ и украшенный клавами, и въ голубой гиматій; на ногахъ у него сандаліи. Обычный типъ лица съ короткой, округлой бородкой и свѣтло-каштановыми волосами, представляетъ уже ясно выраженный восточный типъ. Ангелы одѣты въ бѣлые стихари и голубые, виднѣющіеся изъ подъ нихъ хитоны. Нѣсколько наклоненныя въ сторону Христа лица ихъ имѣютъ широкій овалъ, но при блѣдномъ цвѣтѣ, они кажутся опухлыми; формы ихъ отличаются нѣжностью сравнительно съ монументальными фигурами Христа; крылья небольшія и хотя радужнаго цвѣта, но не яркой, а темной гаммы цвѣтовъ. Киворій, составляющій обыкновенную принадлежность алтаря съ IV, V ст., утверждался надъ престоломъ на четырехъ серебря-

---

1) Кондаковъ. Ист. виз. иск.; Псалт. Ват. Библ. № 752, стр. 129.
2) Ibid. Рук. Пар. № 74, стр. 139.
3) Ibid. Рук. Пар. № 510, стр. 139.

ныхъ, какъ и на нашей мозаикѣ, столбахъ, съ осьмигранной пирамидой наверху, (таковъ-же киворій въ ц. св. Софіи въ Константинополѣ, описываемый Павломъ Силленціаріемъ [1]). На нашей мозаикѣ видно только три столба, четвертый, по неумѣнію мозаиста справиться съ перспективой, долженъ подразумѣваться у лѣваго угла; на вершинѣ пирамиды крестъ; арки, соффитъ, углы выложены цвѣтнымъ мраморомъ. Престолъ изображенъ не подъ киворіемъ, а внѣ его, по пріему византійскаго искусства дѣлать нагляднымъ изображеніе: очень часто можно видѣть, напр., изображеніе внѣшняго вида церкви и въ тоже время внутренняго и пр. Престолъ, по образу гроба Господня, не квадратный, а продолговатый, покрытъ полосатымъ покровомъ (полосы: золотая, голубая, вишневаго цвѣта), съ разсыпанными по немъ золотыми листьями, образующими кресты. На престолѣ находится дискосъ съ вынутыми частицами св. хлѣба, губка, звѣздица, родъ опахала для сметанія св. частицъ изъ дискоса въ потиръ, копье въ видѣ ножа и крестъ.

Что касается художественной стороны изображеній, то въ общемъ они отличаются пропорціональностью роста безъ удлиненія его и широкими формами тѣла. Одежды на Христѣ задрапированы красивыми, хотя и безжизненными складками; конечности у него правильны, руки выполнены даже красиво. Апостолы въ обычныхъ типахъ подходятъ ко Христу въ благоговѣйныхъ, но однообразныхъ, симметрическихъ позахъ, заступившихъ мѣсто болѣе живыхъ движеній. Такимъ пріемомъ византійское искусство выражало важность и высоту догмата. Апостолы разбиты на группы: три идутъ, выступая правой ногой, три другихъ лѣвой; этимъ художникъ далъ нѣкоторое разнообразіе движенію; всѣ идутъ протянувъ впередъ руки, исключая принимающихъ отъ Христа таинство, которые складываютъ ладони для принятія таинства. Моделлировка одеждъ мелочна и схематична; цвѣта ярки, но общее впечатлѣніе дается слабое; отсутствіе глубины въ тѣняхъ и указанное уже преобладаніе контуровъ дѣлаютъ фигуры Апостоловъ лишь схемами человѣческихъ фигуръ.

XIV.

Ааронъ.

(См. рис. 3, стр. 295).

Въ томъ же второмъ поясѣ по дѣленію росписи абсиды на пояса, начиная сверху, на внутренней сторонѣ тріумфальной арки, на сѣверномъ

---

1) Pauli Silentiarii, Descriptio S. Sophiae, v. 686—754. Patr. Curs. Compl. tom. LXXXVI. P. II. col. 2145—2148.

столбѣ ея, изображенъ Ааронъ въ первосвященническомъ облаченіи, съ кадильницей въ правой и ковчегомъ завѣта въ лѣвой рукѣ, какъ бы въ продолженіе сцены Евхаристіи. Интересно то обстоятельство, что на противуположной сторонѣ вмѣсто исчезнувшаго и неизвѣстнаго изображенія въ соотвѣтствіи съ Аарономъ заново изображенъ Моисей съ заповѣдями. Подобную реставрацію врядъ-ли можно считать правильной. Мы уже указали на интересную миніатюру Хлудовской Псалтыри, гдѣ сцена Евхаристіи сопровождается изображеніями Давида и Мельхиседека. Объясненіе этому находимъ въ символическихъ сценахъ Евхаристіи въ равеннскихъ церквахъ св. Виталія и Apollinare in Classe, гдѣ священнодѣйствіе Мельхиседека и Авеля, Трапеза Авраама символически, какъ ветхозавѣтные прообразы, представляютъ Евхаристію. Какъ ветхозавѣтные прообразы Христа священника и царя и находимъ въ Хлудовской Псалтыри Давида и Мельхиседека. Христосъ, какъ первосвященникъ Новаго Завѣта, въ Ветхомъ Завѣтѣ прообразуется Мельхиседекомъ *по помазанію*[1]):



Рис. 3.

1) Мельхиседекъ первый священникъ, царь мира и правды, священникъ Бога вышняго, прообразующій Сына Божія, который не получилъ священства

«Ты, (Христе), священникъ во вѣкъ по чину Мельхиседека» (Посл. къ Евр. Ап. Павла. Гл. VII, 11, 21), и Аарономъ *по призванію*, по словамъ того-же Апостола Павла: «И никто самъ собой не пріемлетъ этой чести (первосвященника), но призываемый Богомъ, какъ и Ааронъ. Такъ и Христосъ не самъ себѣ присвоилъ славу быть первосвященникомъ, но Тотъ, кто сказалъ Ему: Ты Сынъ Мой, Я нынѣ родилъ Тебя». (Гл. V. 4, 5; VII, 11). Въ усложнившейся позднѣйшей росписи *на этихъ мѣстахъ*, т. е. внутри тріумфальной арки, пишутся вообще прообразы Христа: Моисей, Ааронъ, Мельхиседекъ, Давидъ, Ной, Захарія, Соломонъ и др., символизуя различныя слова и дѣйствія Христа. (Напр. въ монастырѣ Ивиронѣ; см. Didron. Manuel d'Iconographie chrét., стр. 140, 3 прим.; также 430). Въ выборѣ прообразовъ дозволяется полная свобода. (Ibid., 447). Поэтому мы считаемъ болѣе правильнымъ и болѣе подходящимъ въ соотвѣтствіи съ Аарономъ подразумѣвать Мельхиседека, первосвященника, какъ и Ааронъ, что будетъ соотвѣтствовать непосредственно сценѣ Евхаристіи съ первосвященникомъ Христомъ, прообразами котораго они служатъ въ Ветхомъ Завѣтѣ, и какъ таковые они должны быть помѣщены на тріумфальной аркѣ.

Мельхиседекъ обыкновенно изображается одѣтымъ въ фелонь, застегнутую на груди и стихарь, съ царской діадемой на головѣ, съ платомъ, съ хлѣбами Евхаристіи въ рукахъ. (См. Кондаковъ. Ист. виз. иск., стр. 190); Didron. Manuel d'iconogr. chrét., стр. 291). Подобной замѣной Моисея Мельхиседекомъ вполнѣ возстановляется внутренняя связь образовъ въ росписи и внѣшняя симметрія, что строго преслѣдуется византійскимъ искусствомъ въ росписи храма.

Ааронъ, представленный въ типѣ старца съ сѣдыми волосами и бородой, стоитъ на золотомъ полѣ въ торжественно покойномъ положеніи, соотвѣтствующемъ общему характеру лицъ, изображенныхъ въ сценѣ Евхаристіи алтаря нашего Собора. На головѣ у него яркаго пунцоваго цвѣта діадема; на лобъ спадаютъ три пряди волосъ; глаза большіе, каріе, съ преувеличеніемъ. Голубаго цвѣта фелонь, украшенная драгоцѣнными камнями и отороченная золотой широкой тесьмой, имѣетъ по плечамъ нашивки — τὰ παραγάυδια—и застегнута пунцовой фибулой; стихарь зеленаго цвѣта расшитъ золотомъ, украшенъ драгоцѣнными камнями. Изъ подъ стихаря виднѣется у ногъ лиловаго пурпура подризникъ, шитый также золотомъ; на ногахъ красно-пурпурные сапожки, усыпанные жемчугомъ. (Въ реставраціи одна нога оставлена безъ обуви). Въ кадильницѣ, которой онъ кадитъ, зажженъ огонь; ковчегъ завѣта, богато украшенный покоится на

отъ іереевъ, ни другимъ передалъ, не по заповѣдямъ Моисея, ἀλλὰ ἑτέροις χρείττωςι σύμβολοις ἱερουργῶν. Кондаковъ. Ист. виз. иск., 93.

красномъ платѣ. Лицо Аарона сухо и безжизненно; низкій треугольный лобъ, выдающіяся дуги надбровій, соединенныхъ въ одну линію, впалыя щеки удлиненнаго лица, представляютъ существенные признаки византійскаго стиля, который къ XI столѣтію уже проникся началами аскетизма, равно какъ чертами восточныхъ расъ въ характеристикѣ фигуръ святыхъ. По сторонамъ нимба Аарона сдѣлана надпись: Ο ΑΓΙΟϹ ΑΡΟΝ.

XVI.

Святители.

(Атласъ. Листъ 6, рис. 19, 20).

Ниже сцены Евхаристіи, т. е. въ третьемъ поясѣ абсиды, изображены въ колоссальный ростъ лики Святителей, преемниковъ апостольскихъ или отцовъ церкви и два первомученика: Стефанъ и Лаврентій (архидіаконы). Эти изображенія у насъ собственно начинаютъ собой рядъ изображеній святыхъ, размѣщенныхъ по столбамъ храма, точно такъ же, какъ въ Палатинской капеллѣ, въ соборѣ Монреале, гдѣ эти Святители изображены (по образцу св. Софіи Константинопольской) на сѣверной и южной сторонахъ главнаго нефа, а также и въ третьемъ поясѣ абсиды подъ изображеніемъ напр. Богородицы съ младенцемъ [1]).

Помѣщеніе Святителей въ абсидахъ идетъ еще отъ росписи равенскихъ и римскихъ церквей, гдѣ въ конхѣ абсиды (во второмъ поясѣ) по сторонамъ Христа обыкновенно изображаются мѣстные святые, Отцы церкви, папы, и т. д., также обыкновенно начиная собою рядъ святыхъ въ верхней части, т. е. въ томъ же второмъ поясѣ, какъ напр. въ Apollinare Nuovo, гдѣ процессіи женскихъ и мужскихъ направляются къ Богородицѣ и Христу. Но въ Apollinare in Classe находимъ уже отдѣльную группу: Экклезія, Севера, Урзуса и Урзицина, изображенными въ нижней части абсиды между оконными рамами. Усложнившаяся роспись церкви размѣстила ихъ уже внизу, въ третьемъ поясѣ, установивъ порядокъ въ іерархическихъ степеняхъ: въ абсидѣ — какъ и въ нашемъ Соборѣ — Отцы церкви, по столбамъ церкви уже al fresco — святые, препрославленные мученики и, наконецъ, святыя жоны, какъ находимъ въ Палатинской капеллѣ и у насъ.

Изображеніе Святителей, Отцевъ церкви, мучениковъ и святыхъ, въ абсидѣ и по всему храму въ нижнихъ поясахъ обусловливается той идеей,

---

1) Въ Чефалу изображенія Святителей находимъ также въ абсидѣ въ третьемъ и четвертомъ поясахъ по сторонамъ центральнаго пространства абсиды, гдѣ въ тѣхъ же поясахъ находятся Апостолы. Въ ц. Спаса въ Нередицахъ и въ ц. св. Георгія въ Рюриковой крѣпости, въ старой Ладогѣ изображеніе Святителей находимъ такъ же, какъ у насъ, въ абсидѣ, подъ сценой Евхаристіи.

что они суть представители земной церкви, ея основатели и устроители. Такимъ образомъ, вся роспись нижней части храма стоитъ въ непосредственномъ отношенiи къ верхней купольной композицiи, гдѣ Христосъ, Глава Церкви Небесной, черезъ Богородицу — Образъ Церкви Земной, Апостоловъ, Евангелистовъ и Святителей, находится въ вѣчномъ единенiи съ церковью земной. Вся роспись храма, слѣдовательно, взятая въ цѣломъ, заключаетъ идею о Цевкви вѣчной.

Всѣ Святители изображены въ цвѣтныхъ одеждахъ, замѣнившихъ мѣсто бѣлыхъ, съ бѣлыми омофорами, украшенными крестами [1]). Святители въ нашемъ храмѣ выбраны изъ числа наиболѣе почитаемыхъ восточной церковью и чаще потому встрѣчаемыхъ въ росписи ея церквей. На лѣвой сторонѣ отъ зрителя изображены:

1) Ο ΑΓΙΟ(C) ΑΠΗΦΑΝΙ(ΟC). *Епифанiй* († 403 г.) — съ продолговатымъ лицомъ и большой темной бородой; изъ подъ омофора видна темнокоричневая фелонь.

2) ⲟ ΚΛΗΜΗΝΤ ΠΑΠΑC Ρ(ωΜΑΙωΝ). *Климентъ*, папа римскiй († около 91 — 100); сѣдъ, съ тонзурой (гуменцо) и небольшой округлой бородкой на кругломъ лицѣ, какъ и въ Монреале (tav. 14—D, см. также Menol. graec. II t., p. 210).

3) ⲟ ΓΡΙΓΟΡ(ΙΟS) Ο ΘΕΟΛΟΓΟS. *Григорiй Богословъ* († 391) изображенъ съ тѣмъ же кроткимъ выраженiемъ въ лицѣ, какъ и въ ц. св. Софiи въ Константинополѣ; онъ сѣдъ, съ карими глазами, съ округлой бородой и большимъ открытымъ лбомъ. Одежда сѣро-лиловаго цвѣта; онъ указываетъ правой рукой на Евангелiе, которое держитъ въ лѣвой рукѣ.

4) Ο ΑΓΙΟC ΝΝΚΟΛΑΟC. *Николай* († 328—351) изображенъ въ томъ типѣ, который отличается болѣе яснымъ и моложавымъ видомъ: ни позднѣйшей худобы, ни морщинъ нѣтъ; на макушкѣ головы видны еще довольно обильные волосы. Голова окружена небольшими сѣдыми волосами, подбородокъ опушенъ небольшой, сѣдой-же округлой бородой; правой рукой благословляетъ двуперстно, въ лѣвой держитъ Евангелiе. Одѣтъ въ бѣлую ризу, какъ и въ Палеяхъ Ватик. Библ., № 9 [2]).

5) ⲟ CΤЄΦΑΝΟC (ΑΡΧΙΔΙΑΚΟΝΟC). *Стефанъ архидiаконъ*. Обыкновеннаго юнаго типа, съ тонзурой, въ бѣломъ, оттѣненнымъ зеленью, стихарѣ съ кресчатымъ узкимъ ораремъ, какъ и въ Монреале (tav. 14—D).

---

1) На лѣвой сторонѣ лики сохранились по плечи, на правой — по поясъ.

2) Кондаковъ. Исторiя виз. искус., 157. Сходное по типу изображенiе находимъ въ Ватиканскомъ Менологiи, т. II, 12.

Правая рука опущена; (въ ней онъ держалъ кадильницу, въ лѣвой камень — орудіе своей мученической смерти).

На правой сторонѣ:

6) Ο ΑΓΙ(ΟC) ΛΑVΡЄΝΤΟC. *Лаврентій архидіаконъ.* Также юнъ, но съ продолговатымъ лицомъ и съ легкими усами. Въ лѣвой рукѣ держитъ на красномъ платѣ мученическій вѣнецъ, въ правой кадильницу (осыпалась). Одѣтъ въ бѣлый стихарь съ ораремъ [1]).

7) Ο ΑΓΙΟC ΒΑCΗΛΙΟC. *Василій Великій* († 379) епископъ Кессаріи. Величавая фигура съ русой окладистой бородой и русыми съ просѣдью волосами, съ правильными и выразительными чертами твердо-спокойнаго лица. Обѣими руками онъ держитъ Евангеліе. На немъ темносѣрая риза поверхъ бѣлаго саккоса. По типу близокъ къ Софійской мозаикѣ въ Константинополѣ; Ватиканскій Менологій (II, 75) даетъ типъ близкій къ нашему, но въ Монреале (tav. 14—E) это—уже просто пророческій типъ съ сѣдой остроконечной бородой и сѣдыми волосами, съ тонзурой.

8) ⓐ ΙΩC Ο Χ-Ρ-C. *Іоаннъ Златоустъ* († 407). Типъ его хорошо извѣстенъ по Гомиліямъ Іоанна Златоуста Париж. Библ. XI ст. [2]). Выразительная и тонко характеризованная фигура: сухощавое лицо со впавшими щеками, заостреннымъ къ низу, психическимъ оваломъ, воспаленными вѣками небольшихъ карихъ глазъ, съ большой головой безъ волосъ, которые растутъ лишь у висковъ — точно и вѣрно характеризуютъ нравственный типъ Святителя. Въ лѣвой рукѣ держитъ Евангеліе, правой благословляетъ греческимъ неименословнымъ благословеніемъ; одѣтъ въ лиловокоричневую ризу и бѣлый саккосъ.

9) ⓐ ΓΡΗΓΟΡΟC Ο ΝVCΙΟC. *Григорій Нисскій* († 394). Представленъ съ добродушнымъ продолговатымъ лицомъ, съ темно-русой бородой и волосами такого-же цвѣта съ просѣдью; фелонь и саккосъ его бѣлые. Благословляетъ именословно и держитъ Евангеліе.

10) ⓐ ΓΡΗΓΟΡΙΟC Ο ΘΑVΜΑΤΟVΡΓΟC. *Григорій Чудотворецъ* († 270) Неокессарійскій изображенъ съ большимъ взлызлымъ лбомъ и тремя прядями волосъ на немъ; четыреугольное лицо опушено округлой бородой; одѣтъ въ лилово-коричневую ризу и бѣлый саккосъ; указываетъ рукой на Евангеліе.

Должно замѣтить, что общій характеръ этихъ мозаикъ рѣзко отличается отъ характера мозаикъ верхней сцены Евхаристіи. Темные, глубо-

---

1) Типъ Лаврентія въ Монреале приближается къ нашему. См. изд. Gravina, t. 14—D.

2) Кондаковъ. Исторія виз. иск., 258.

кіе тоны одеждъ, ихъ просто, но строго выдержанная драпировка, теплыя и сочныя (красно-коричневыя) краски лицъ, моделлировка общими массами, уподобляющая эти мозаики масляной живописи, придаютъ имъ особую важность въ смыслѣ художественнаго преданія. Всѣ изображенія въ одинъ ростъ даны въ строгомъ иконописномъ стилѣ, уже выработавшемся къ IX ст.

XVII.

Техника и особенности стилей.

Большая часть нашихъ мозаикъ представляетъ кропотливую и сложную технику, въ которой во многомъ лежитъ паденіе стиля, или скорѣе выработка особаго мертвеннаго стиля, который привелъ въ концѣ концовъ византійское искусство къ совершенной омертвѣлости. Исторія византійскаго искусства даетъ въ этомъ отношеніи полную разгадку тому, что привело его къ этому состоянію. Оно на первыхъ же порахъ стало догматическимъ, религіознымъ въ строгомъ смыслѣ слова, и богатое античное наслѣдіе привлекло для выраженія богословской мысли. Отсюда и общеизвѣстная ремесленность въ византійскомъ искусствѣ, шаблонъ разъ выработаннаго и принятаго изображенія, не дозволяющій отступленія. Какъ миніатюра со времени втораго періода процвѣтанія (отъ IX — XII ст.) окончательно начинаетъ забывать античное преданіе, такъ и мозаика, идущая за ней, отражаетъ на себѣ всѣ черты новаго движенія, «натуралистическаго», выразившагося въ подстрочномъ, часто безъ смысла, слѣдованіи тексту писанія. Вмѣсто художественно-религіознаго представленія почитаемаго сюжета, явилось догматически точное и подробное воспроизведеніе его[1]). Понятно, что ремесло, техника въ этомъ случаѣ играла наиболѣе видную роль, и неудивительно, если самая утонченная и кропотливая ремесленность даетъ изображенія, висящія въ воздухѣ безъ опоры, однообразные жесты, симметрическія позы, какъ напр. въ нашей алтарной сценѣ Евхаристіи.

Кубики нашей мозаики состоятъ изъ стекла, окрашеннаго въ различные цвѣта (смальта), и шифера.

Прозрачное стекло, дающее и въ окраскѣ внутренній блескъ, употребляется по преимуществу для фоновъ, одеждъ; сѣдина блеститъ бѣлой смальтой, а зрачекъ глаза оживленъ кубикомъ черной смальты, вставленной въ пигментъ глаза. Непрозрачный, матовый шиферъ употребляется для выполненія тѣла, лица, рукъ. Однако не вездѣ съ одинаковымъ вкусомъ и пониманіемъ цвѣтовой гармоніи употребляется техническое богатство мозаиче-

---

1) Исторія виз. иск. Кондакова, стр. 140.

ской живописи. Правда, лица и вообще тѣло во всѣхъ нашихъ мозаикахъ дѣланы мелкой мозаикой, а одежды и фоны крупной, но въ пониманіи гаммы цвѣтовой большое различие. Въ то время, какъ въ мозаикахъ купольной и алтарной до третьяго пояса, гдѣ изображены Святители, преобладаютъ свѣтлыя краски: свѣтло-зелёная, свѣтло-коричневая, пурпуръ и лазурь, отцвѣченныя золотомъ, и въ особенности византійскія краски: голубая и розовая, образующія прозрачную поверхность переходовъ отъ голубаго и розоваго къ свѣтло-коричневому съ бѣлыми оживками (у Апостоловъ въ сценѣ Евхаристіи), отъ бѣлаго къ зеленому и желтому, а затѣмъ и къ коричневому (у двухъ Ангеловъ за трапезой), отъ бѣлаго къ голубому (у Павла) и т. д., въ мозаикахъ Святителей и сорока мучениковъ мы видимъ темные цвѣта. Въ послѣднихъ мозаикахъ вообще употребительны: темно-зеленый, пунцовый рядомъ съ индиго, индиго съ чернымъ, коричневый согрѣтъ вишневымъ; гаммы: бѣлый, голубой, индиго; краснокирпичный съ темно-коричневымъ; индиго съ зеленымъ и др., дающіе въ совпаденіи цвѣтовъ глубокую и пріятную для глазъ гамму.

Контуры въ мозаикахъ перваго рода: карминъ и голубая въ одеждахъ, красная для рукъ и лицъ; толстые контуры мозаикъ втораго рода, переходя въ моделлировку, почти не замѣтны.

Кромѣ того, фигура Пречистой Дѣвы и Апостоловъ выполнены въ той изящной, но довольно строгой манерѣ, которую вполнѣ выраженной находимъ въ мозаикахъ Палатинской капеллы. Одежды обвиваютъ тѣло и сливаются во множество складокъ, въ выполненіи которыхъ мозаистъ находитъ особую прелесть, хотя и не замѣчаетъ, что фигура всетаки остается плоской и безжизненной. Эта черта стиля несомнѣнно могла появиться въ той средѣ, гдѣ роскошь жизни съ ея условными вкусами, быстромѣняющимися, могла имѣть вліяніе на искусство; это была столица; древній шаблонъ здѣсь могъ отражать на себѣ преобладающіе вкусы и общій тонъ жизни. Напротивъ, мозаики втораго рода, съ ихъ простотой въ краскахъ и болѣе живымъ художественнымъ преданіемъ, даютъ впечатлѣніе той среды, гдѣ шаблонъ держался вѣка и туго уступалъ мѣсто новымъ вѣяніямъ. Въ этомъ шаблонѣ видно даже отсутствіе пониманія изображенія: двѣ одежды принимаются за одну, лицо часто блѣдно и слабо писано, имена писаны съ ошибками, но все-же, самъ того не замѣчая, художникъ-мастеръ передаетъ еще не исчезнувшую въ шаблонѣ индивидуальность лицъ (напр. Худіона, Лизимаха, Валерія, Николая, Василія Великаго, Іоанна Златоуста и др.) и общую колоритность красокъ. Для построенія и украшенія нашего храма мастера были вызваны изъ Константинополя [1]), но весьма вѣроятно, что столица одна не могла удо-

1) При Михаилѣ IV Пафлагонянинѣ, какъ предполагаетъ графъ Уваровъ, царство-

влетворить запросамъ на мастеровъ, высылавшихся и во многія другія мѣста, какъ напр. для построенія Кутаисскаго собора, возникшаго также около этого времени, и потому мастера набирались и изъ провинцій. Вотъ чѣмъ, съ нѣкоторой вѣроятностью, можно объяснить различіе стилей, существующее въ нашихъ мозаикахъ.

Наши мозаики, благодаря яркости и блеску красокъ, превосходятъ сѣдыя, съ перламутровымъ отливомъ мозаики Монреале, и, обладая нѣкоторыми особенностями общаго характера, заслужили высокій приговоръ историковъ искусства [1]). Въ нихъ совершенно отсутствуетъ зеленый цвѣтъ для лицъ; гамма цвѣтовая во многихъ случаяхъ темнѣе и проще, какъ напр. въ изображеніи крыльевъ Ангеловъ; бѣлый цвѣтъ крыльевъ разнообразится золотомъ, свѣтло-коричневымъ и чернымъ цвѣтомъ перьевъ, между тѣмъ какъ въ Палатинской капеллѣ крылья Ангеловъ зеленаго, свѣтло-оранжеваго цвѣтовъ, въ Монреале зеленаго и голубаго. Въ типахъ еще ясно сквозитъ античная основа, нѣтъ старческой дряблости лицъ, а лишь довольно явственные намеки на нее.

Этимъ разборомъ стилей мы заканчиваемъ обозрѣніе мозаической росписи нашего храма, и переходимъ затѣмъ къ живописи al fresco, которая разбивается на два отдѣла: 1) духовную въ самомъ храмѣ и 2) свѣтскую на стѣнахъ сѣверной и южной лѣстницъ храма.

XVIII.

б) **Живопись al fresco** [2]).

1) Духовная живопись.

Придѣлъ Іоакима и Анны.

Абсида праваго придѣла, посвященнаго теперь Іоакиму и Аннѣ, т. е. абсида діаконикона (διακονικόν), расписана многоличными фресками, предста-

вавшемъ между 976—1025 годомъ. См. Древности. Труды Импер. Моск. Арх. Общ. Т. IX, вып. 2-й и 3-й, стр. 102.

2) См. Куглеръ. Руководство къ исторической живописи и т. д., стр. 65.

1) Фресковыя изображенія нашего Собора при реставраціи, какъ извѣстно, подверглись многимъ измѣненіямъ. Къ сожалѣнію, съ этими измѣненіями они вошли и въ Атласъ, изданный Императорскимъ Археологическимъ Обществомъ. Съ открываемыхъ изображеній, при реставраціи, какъ намъ извѣстно, дѣлались кальки; такихъ калекъ у завѣдывавшаго окончательной реставраціей протоіерея о. Іосифа Желтоножскаго цѣлый альбомъ. Было бы желательно, въ видахъ строгой точной научной оцѣнки фресокъ, ихъ стиля, исторіи сюжетовъ— изданіе этого альбома — по крайней мѣрѣ въ фотографіяхъ. Пока, тамъ, гдѣ новизна живописи, обязанная реставраціи и не соотвѣтствующая духу времени, бросалась въ глаза, мы отмѣчали неправильности ея, руководствуясь собственными свѣдѣніями и замѣчаніями прот. о. Іосифа Желтоножскаго, сообщенными намъ въ письмѣ, по нашей просьбѣ, за что мы приносимъ ему сердечную благодарность.

вляющими иллюстрацію къ жизни Богоотецъ и Богоматери, начиная со сцены, изображающей Іоакима при стадѣ, и кончая цѣлованіемъ Елизаветы. Въ самомъ порядкѣ и исполненіи сцены эти слѣдуютъ апокрифическимъ Евангеліямъ.

Уже со втораго на третье столѣтіе и далѣе апокрифическія Евангелія пользовались широкой распространенностью на ряду съ твореніями четырехъ Евангелистовъ. Протоевангеліе Іакова (II ст.), Евангеліе Псевдоматѳея (V ст.), Ев. о Рождествѣ Маріи (V ст.) и др., заключая большое обиліе фактовъ, относящихся къ жизни Христа до его проповѣди и къ жизни Маріи, т. е. тѣхъ фактовъ, которые отсутствуютъ у четырехъ Евангелистовъ, удовлетворяли той сторонѣ религіознаго интереса, который стремится проникнуть въ обстановку и событія, сопровождавшія жизнь священныхъ лицъ, до мельчайшихъ подробностей. Среди апокрифовъ вообще, разсказамъ о жизни Маріи отводится важное мѣсто: исторію родителей Маріи, жизнь ея вплоть до бѣгства въ Египетъ рисуетъ въ самыхъ подробныхъ чертахъ Протоевангеліе Іакова; Евангеліе Псевдоматѳея, кромѣ фактовъ изъ жизни Христа младенца, излагаетъ жизнь Маріи въ тѣхъ-же чертахъ; наконецъ Евангеліе «De Nativitate Sancta Maria» посвящено исключительно жизни Маріи[1]).

Распространенность апокрифическихъ легендъ о Маріи доказывается тѣмъ фактомъ, что легендами этими пользуются Отцы церкви. Борьба съ несторіанствомъ, поднятая въ IV вѣкѣ въ защиту Богородицы, ведется такими учителями церкви, какъ Григорій Нисскій, Іоаннъ Златоустъ, которые въ своихъ рѣчахъ съ поучительной цѣлью употребляютъ для наглядности апокрифы о Маріи. У современныхъ имъ писателей, какъ-то Викторина († 370), Августина († 430), Ефрема Сирина († 372—3), Романа (V ст.) и др., также встрѣчаемся съ этими апокрифами. Однако, не смотря на то, что вліяніе апокрифовъ о Маріи на церковную литературу идетъ все возрастая, въ искусствѣ пока мы еще не замѣчаемъ такого же захватывающаго вліянія апокрифа, и тѣ сцены, которыя въ это время изображаются искусствомъ, по преимуществу цикла Евангельскаго, изображаются наравнѣ съ чертами апокрифической легенды и безъ нихъ; и въ то время, какъ интересъ къ жизни Маріи въ литературѣ питается апокрифическими сказаніями о ней, служащими предметомъ назидательнаго чтенія, искусство лишено непосредственнаго интереса къ иллюстраціи жизни Маріи, и сцены, въ которыхъ изображается Марія, лишены цѣли служить иллюстраціей къ ея жизни, а вызваны въ искусствѣ совершенно иными надобностями. Сцена Рождества, напримѣръ, имѣетъ значеніе

---

1) Исторію апокрифическихъ Евангелій, ихъ содержаніе см. въ Приложеніи: «Апокрифическія Евангелія».

главнымъ образомъ важнаго евангельскаго событія (пришествія въ міръ Спасителя), на что указываетъ и праздникъ Рождества, установленнаго въ IV ст., и сцена Рождества можетъ считаться изображеніемъ праздника. Важное также евангельское событіе представляетъ и сцена Благовѣщенія; въ сценѣ поклоненія волхвовъ главный интересъ сосредоточенъ на младенцѣ Христѣ, а не на личности Маріи; сцена Срѣтенія, Брака въ Канѣ Галиллейской и др., въ которыхъ изображается также Марія, служатъ иллюстраціей Евангельскихъ событій, и не имѣютъ въ виду исключительно Маріи. Самое расположеніе этихъ сценъ, если онѣ встрѣчаются въ группировкѣ, какъ напримѣръ на крестѣ Максиміана въ Равеннѣ [1]), на многихъ покрышкахъ Евангелій изъ слоновой кости V, VI ст., напримѣръ на извѣстномъ Миланскомъ диптихѣ [2]), указываетъ на эти сцены, какъ на иллюстраціи именно къ Евангелію, и какъ таковыя, онѣ могли естественно обходиться безъ подробностей апокрифа; апокрифъ въ силу близкаго знакомства и распространенности могъ иногда привноситься въ художественное изображеніе.

Идеи и правила почитанія Богородицы, выработанныя въ эпоху по VI ст., со времени Юстиніана и даже нѣсколько ранѣе, когда въ честь Богородицы строятся великолѣпные храмы, переходятъ на почву обрядовую [3]). Отцы и учители церкви, кромѣ похвалъ и панегириковъ въ честь Маріи, пишутъ еще и поучительныя проповѣди, въ которыхъ развиваютъ предъ слушателями значеніе истинной исторіи событій въ жизни Божьей Матери. Появляются общія сочиненія объ «Истинной Богородицѣ», какъ напримѣръ монаха Епифанія (VIII—IX ст.). Многіе отцы пишутъ объ отдѣльныхъ событіяхъ изъ жизни Богородицы: о Зачатіи пишетъ Іоаннъ, монахъ Эвбейскій, о Рождествѣ Маріи Тарасій Константинопольскій (VIII ст.), Іоаннъ Дамаскинъ (VIII ст.), Андрей Критскій (IX ст.), Петръ Аргивскій, Іаковъ Кокцинобафскій; о Введеніи во храмъ пишутъ тѣ же и кромѣ того Германъ Константинопольскій и Левъ Мудрый (912 г.); о Благовѣщеніи Іоаннъ Дамаскинъ, Андрей Критскій и многіе другіе; объ Успеніи появляется рядъ пѣснопѣній Дамаскина, Андрея Критскаго, Германа, Льва Мудраго и др. Всѣ эти писатели въ своихъ толкованіяхъ событій изъ жизни

---

1) Фотографія Ричи.

2) Въ слѣпкахъ Арундельскаго Общества. См. Буслаева «Общія понятія о русской иконописи», табл. XI.

3) Таковы храмы въ честь Богородицы въ Константинополѣ: Влахернской, построенной Пульхеріей и Маркіаномъ, V ст., Халькопратійской, Одигитріи, Богородицы Кира, всѣ V ст.; церковь Богородицы In honoratis, построенная матроной Юліаной въ царствованіе Юстиніана; храмъ Богородицы Діакониссы, построенный Маврикіемъ (582—602) и мн. др. См. Н. Кондакова «Визант. церкви и памятники Константинополя». Указатель именъ и предметовъ: ц. Б. Матери, II-я стр.

Богородицы пользуются апокрифами, въ которыхъ однихъ находится богатое содержаніе для ихъ цѣли, сопоставляя каждое изъ нихъ съ прообразами ветхозавѣтными, и ближайшимъ слѣдствіемъ этой дѣятельности является установленіе многихъ Богородичныхъ праздниковъ.

Такимъ образомъ содержаніе апокрифическихъ легендъ о Маріи къ IX ст. во многихъ своихъ моментахъ переходитъ въ среду церковную и въ обрядъ (пѣснопѣнія), такъ что и полное господство апокрифа о Маріи въ искусствѣ относится именно къ этому времени. Вторая эпоха византійскаго искусства главный свой интересъ сосредоточила по преимуществу на иллюстраціи Отцовъ Церкви и Святителей, собраній житій святыхъ (Симеона Метафраста напр.), поучительныхъ сочиненій, такъ что иллюстраціи къ жизни Маріи среди общаго движенія были законнымъ послѣдствіемъ самаго теченія искусства. Въ IX ст. появляется первый менологій или святцы, въ которомъ главныя событія изъ жизни Богородицы положены на числа мѣсяцевъ съ миніатюрами къ каждому событію, слѣдующими апокрифическимъ преданіямъ; ветхозавѣтныя сцены прообразовательныя, наряду со сценами изъ исторіи Божьей Матери, находимъ въ знаменитомъ кодексѣ Григорія Парижской Библіотеки, № 510, IX ст. Въ XI ст. находимъ самую подробную иллюстрацію къ жизни Маріи въ Гомиліяхъ Іакова[1]), сочиненіи, представляющемъ сводъ повѣствованій и ученій отцовъ о жизни Маріи, пріобрѣвшемъ большую распространенность, какъ о томъ можно судить по многимъ копіямъ. Подобнаго рода иллюстрацію къ жизни Маріи мы и имѣемъ въ нашей росписи и въ росписи нѣкоторыхъ иныхъ церквей, какъ напримѣръ монастыря Хора, монастыря Дафни XI ст. и др.

Замѣчательно то обстоятельство, что наши фрески представляютъ всѣ особенности толковой иллюстраціи въ томъ видѣ, въ какомъ даетъ ихъ иллюстрація Гомилій, напримѣръ, пріурочивая иллюстраціи къ указаннымъ выше подраздѣленіямъ на Зачатіе, Рождество, Благовѣщеніе. Проводя подобное дѣленіе въ нашихъ фрескахъ, будемъ имѣть слѣдующее: Въ Гомиліяхъ Іакова на Зачатіе даны сцены: Принесеніе даровъ Іоакимомъ и Анной первосвященнику Иссахару, Моленіе Анны предъ гнѣздомъ, Встрѣча у золотыхъ воротъ; у насъ: Іоакимъ при стадѣ, Моленіе Анны предъ птичьимъ гнѣздомъ, Встрѣча у золотыхъ воротъ. Эти сцены занимаютъ верхнія части абсиды и могутъ быть пріурочены къ празднованію свв. Богоотецъ Іоакима и Анны (9 сентября), установленному лишь въ IX ст. — Къ разсказу о Рожденіи Маріи въ Гомиліяхъ даны: сцена Рожденія Маріи, синклита филарховъ Израиля,

---

1) См. Кондаковъ. Ист. виз. иск., стр. 220.

Бесѣда Іоакима и Анны, Вечеря Іереевъ, Принесеніе Маріи къ Іереямъ, Введеніе во храмъ, Чудо питанія Ангеломъ; у насъ: Рождество Маріи, Введеніе во храмъ и питаніе Ангеломъ, Обрученіе съ Іосифомъ, Врученіе пурпурной шерсти. Въ Гомиліяхъ на логосъ V-ый о Благовѣщеніи даны: сцена посланія отъ Троицы Ангела, Приходъ Ангела въ Назаретъ, Благовѣщеніе у фонтана (колодца), Благовѣщеніе съ веретеномъ, Цѣлованіе; у насъ: Благовѣщеніе у колодца, Благовѣщеніе съ веретеномъ и Цѣлованіе [1]). Такимъ образомъ въ нашей росписи опущены лишь нѣкоторыя сцены, въ остальномъ же она есть толковая иллюстрація къ поучительнымъ рѣчамъ, такъ она и расположена въ абсидѣ по тремъ поясамъ, какъ три главныхъ праздника: свв. Іоакима и Анны, Рождества Богородицы и Благовѣщенія.

1) Изъ сценъ перваго разряда у насъ сохранила древнюю композицію лишь сцена *Встрѣчи у золотыхъ воротъ* (Атласъ. Л. 31, р. 13), поэтому мы и начнемъ съ нея. Въ Протоевангеліи Іакова (гл. IV) сказано: «И вотъ Іоакимъ пошелъ со стадами; Анна стояла *въ воротахъ* и увидѣла Іоакима, идущаго со стадами, и *подбѣжавъ обняла его шею*, говоря: «теперь сознаю, что Господь благословилъ меня» [2]). Фреска изображаетъ Анну, которая, быстро подбѣжавъ къ Іоакиму, обнимаетъ его. Позади Анны видны ворота, позади Іоакима скалы — для обозначенія пустыни за городомъ. Древнѣйшій переводъ этой сцены извѣстенъ съ IX ст., въ Ватиканскомъ Менологіи [3]). Іоакимъ и Анна отмѣчены нимбами, какъ родители Богородицы. Извѣстно, что почитаніе Анны возводится уже къ VI ст., когда извѣстны храмы, посвященные ея имени: одинъ, построенный Юстиніаномъ, другой Львомъ Мудрымъ во дворцѣ. Въ то время, какъ на западѣ изображенія Богоотецъ Іоакима и Анны извѣстны съ 1143 года — въ мозаикахъ церкви Марторана въ Палермо, самое почитаніе ихъ здѣсь установлено не ранѣе XVI вѣка.

2) Слѣдующая по порядку сцена—*Рождество Маріи* (Атласъ. Л. 28, р. 7) представлена въ переводѣ иконографіи праздника (8 сентября: установленъ не ранѣе VII вѣка). Одѣтая въ красную пенулу и голубой хитонъ, Анна возлежитъ на ложѣ (съ голубымъ тюфякомъ) со спинкой, украшенномъ пологомъ. Три женщины въ голубыхъ и зеленыхъ одеждахъ приносятъ ей пищу. Справа у кровати повитуха (μαῖα) и прислужница купаютъ въ сосудѣ младенца Марію. Позади женщинъ дверь, завѣшанная занавѣсомъ; за спинкой кровати

---

1) См. Кондаковъ. Истор. виз. иск. 222 — 228. Д'Ажинкуръ. Malerei, tav. 31, 15 миніатюры на «Зачатіе», на Рождество. Fleury. La S. Vierge I, pl. III.

2) Въ Евангеліи, Псевдоматѳея гл. III и въ Евангеліи De Nativitate воротамъ дано названіе «золотыхъ», почему и сцена получила названіе «Цѣлованія у золотыхъ воротъ».

3) D'Agincourt. Malerei, tav. XXXI, 15.

виднѣется также дверь. Ни Протоевангеліе, и никакой другой источникъ не даетъ объясненія нѣкоторымъ иконографическимъ чертамъ этой сцены. Композиція ея идетъ несомнѣнно отъ композиціи Рождества Христова, по извѣстному въ византійскомъ искусствѣ обычаю пользоваться для наростающихъ надобностей готовыми уже иконографическими формами, тѣмъ болѣе, что сцена эта извѣстна лишь съ IX ст.[1]). Въ ней мы видимъ двухъ женщинъ, о которыхъ говоритъ апокрифъ, но три женщины, приносящія дары, очевидно сопоставляются въ параллель съ тремя волхвами, принесшими дары Христу младенцу.

3) *Введеніе во храмъ* (Атласъ Л. 28, рис. 7) дано какъ изображеніе праздника (21 ноября). Композиція этой сцены представляетъ сліяніе собственно двухъ моментовъ: введенія во храмъ и питанія Маріи Ангеломъ. Іоакимъ, одѣтый въ бѣлыя одежды, и Анна въ красной пенулѣ и бѣломъ хитонѣ, въ сопровожденіи дѣвицъ, подводятъ трехлѣтнюю Марію къ первосвященнику, стоящему подъ серебрянымъ киворіемъ за канцеллами и простирающему къ ней руки. За киворіемъ, на третьей ступенькѣ Святая Святыхъ, сидитъ Марія, получая отъ прилетѣвшаго къ ней Ангела пищу. Въ томъ же видѣ сцена эта представлена и въ Ватик. Менологіи, только количество дѣвицъ со свѣчами, сопровождающихъ Марію, разнится; между тѣмъ, какъ (по указанію Евангелія De Nativitate S. Mariae) въ Менологіи ихъ семь, у насъ, быть можетъ по недостатку мѣста, ихъ двѣ[2]). Въ Протоевангеліи эти два момента описаны такъ: «Исполнилось три года дѣвочкѣ, и сказалъ Іоакимъ: «Позовите чистыхъ еврейскихъ дѣвушекъ, пусть возьмутъ по лампадѣ, пусть служатъ прислужницами».... и сдѣлали такъ. И принялъ ее главный жрецъ, и посмотрѣвъ на нее, сказалъ: «Марія, Богъ прославитъ твое имя».... И поставилъ ее сверхъ третьей ступени алтаря, и показалъ на ней Господь милость свою. (гл. VII).... Марія же воспитывалась въ храмѣ подобно голубю и принимала пищу изъ рукъ Ангела». (гл. VIII).

4) *Обрученіи Маріи*[3]) (Л. 31, р. 14). Первосвященникъ, стоя подъ киворіемъ, украшенномъ рѣзьбой изъ городковъ, за алтарной преградой, въ красной ризѣ и бѣломъ саккосѣ, уже вручилъ Маріи разцвѣтшую вѣтвь,

---

1) Ватик. Менологій. Fleury. La S. Vierge, T. I, pl. III. Въ Протоевангеліи Іакова лишь сказано (гл. V): На девятый мѣсяцъ родила Анна и сказала повитухѣ: что родила? Она сказала: женское.

2) Одна изъ дѣвицъ по ошибкѣ реставраціи имѣетъ нимбъ. Изображеніе этой сцены не встрѣчаемъ ранѣе IX ст.; введеніе праздника относятъ приблизительно къ 730 г. въ Константинополѣ.

3) Въ оглавленіи содержанія I-го выпуска Атласа этой сценѣ неправильно дано названіе: «Богоматерь извѣщаетъ апостоловъ о своемъ успеніи».

которую она передаетъ Іосифу, принимая его покровительство. Сѣдой старецъ Іосифъ, одѣтый въ бѣлый хитонъ и гиматій, принимаетъ ее. Сзади него дѣвушки и одинъ изъ священниковъ. По Протоевангелію, вдовцы, взявши жезлы, принесли ихъ въ храмъ и передали первосвященнику, который, помолившись надъ жезломъ каждаго изъ нихъ, увидѣлъ знаменіе лишь на жезлѣ Іосифа. Іосифъ послѣ этого принялъ Марію (гл. VIII, IX). Передача первосвященникомъ Маріи Іосифу и передана у насъ посредствомъ врученія Маріей процвѣтшей вѣтви, указавшей на Іосифа [1]).

5) *Врученіе Маріи кокцина и пурпура* [2]) (Л. 28, р. 10). Первосвященникъ, стоя у алтарной преграды, передаетъ пятнадцатилѣтней Маріи пурпуръ и кокцинъ [3]), въ то время, какъ Іосифъ съ дорожной палкой и позади него дѣвицы присутствуютъ при этомъ. Сцена эта служитъ иллюстраціей къ слѣдующему мѣсту изъ Протоевангелія: «Совѣтъ первосвященниковъ рѣшилъ: «Сдѣлаемъ покрывало для храма». Главный жрецъ сказалъ: «Призовите чистыхъ дѣвицъ изъ трибы Давида»; отошедшіе нашли семь чистыхъ дѣвицъ. . . Марія приняла пурпуръ и кокцинъ, и удалилась» (X гл.). Совѣта жрецовъ на нашей фрескѣ нѣтъ, между тѣмъ какъ въ мозаикахъ Кахріе-Джами и Гомиліяхъ Іакова этотъ совѣтъ жрецовъ представленъ въ видѣ трехъ священниковъ, сидящихъ на софѣ за столомъ; въ нашей сценѣ присутствуетъ также и Іосифъ, чего нѣтъ въ указанныхъ выше памятникахъ.

6 и 7) *Благовѣщеніе* (Л. 28, р. 9 и Л. 31, р. 15) представлено въ двухъ переводахъ: иконописномъ переводѣ праздника и по Гомиліямъ, представляющихъ два момента этого событія. Среди горнаго пейзажа Марія почерпаетъ воду изъ колодца и оборачиваетъ голову, слыша голосъ отъ незамѣтно для нея прилетѣвшаго сверху Ангела въ ореолѣ. Въ другой разъ Ангелъ является къ ней въ домѣ, послѣ того какъ она испугавшись,

---

1) Вѣтвь въ рукахъ Маріи кажется намъ прибавкой реставраціи (въ этомъ удостовѣряетъ насъ и сообщеніе прот. о. Іос. Желтоножскаго). Она скорѣе должна бы быть въ рукахъ Іосифа, какъ это находимъ напр. въ мозаикѣ Богородицы Паммакаристы (нынѣ мечети Кафріе-Джами; Кондаковъ. Виз. церкви и памятники Константинополя, стр. 186). Композиція, во всякомъ случаѣ, представляетъ сцену обрученія.

2) Въ оглавленіи содержанія того же выпуска этой сценѣ также неправильно дано названіе: «Обрученіе Пресвятыя Богородицы съ Праведнымъ Іосифомъ».

3) Этихъ предметовъ нельзя теперь замѣтить въ фрескахъ; по положеніи рукъ первосвященника и Маріи указываетъ на передачу и принятіе чего-то. Если предположить, что положеніе рукъ измѣнено реставраціей и представить, что Марія и Захарія протягивали впередъ руки, какъ бы привѣтствуя другъ друга, то тогда въ описываемой композиціи можно видѣть сцену полученія Іосифомъ Дѣвы при выходѣ Ея изъ храма. Въ такомъ видѣ, съ нѣкоторыми, впрочемъ, отличіями имѣемъ эту сцену въ Гомиліяхъ Іакова Кокцинобафскаго. (См. у Флери въ соч. La S. Vierge — описаніе рисунковъ, иллюстрирующихъ Гомиліи, гл. XVII).

возвратилась домой и занялась работой надъ пурпурной пряжей[1]). Эти сцены вполнѣ согласны съ данными, которыя находимъ въ Протоевангеліи (XI гл.). Сцена Благовѣщенія въ домѣ, какъ иконографія праздника, извѣстна въ своемъ установившемся переводѣ съ V ст.; Благовѣщеніе же у колодца, хотя и появляется изрѣдка въ искусствѣ, напримѣръ на Миланскомъ диптихѣ VI ст. въ соотвѣтствіе съ Благовѣщеніемъ въ домѣ[2]), но устанавливается въ своихъ иконографическихъ чертахъ лишь со времени полной иллюстраціи текста Протоевангелія, которому слѣдуетъ и наша живопись и извѣстна въ Гомиліяхъ Іакова, въ монастырѣ Кахріе-Джами, въ ц. св. Марка въ Венеціи[3]) и во мн. др.

8) *Цѣлованіе Маріи и Елизаветы* (Л. 28, р. 11). Марія и Елизавета представлены обнявшимися; направо и налѣво двери съ пологомъ; въ одной изъ нихъ, приподнявши пологъ, стоитъ и смотритъ служанка. Эта сцена, находясь среди иллюстрацій, слѣдующихъ Протоевангелію, есть безъ всякаго сомнѣнія иллюстрація къ послѣднему, хотя о цѣлованіи Маріи и Елизаветы говорится въ Евангеліи отъ Луки I, 39—56.

Изображеніе въ этой сценѣ служанки, затѣмъ также пышная обстановка другихъ сценъ, есть черта натурализма въ искусствѣ. Какъ въ Гомиліяхъ монаха Іакова всѣ сцены проникнуты благоговѣйнымъ почтеніемъ къ изображаемому, и ни одинъ жестъ, ни одна поза не показываютъ оживленія, а напротивъ все проникнуто какимъ-то внутреннимъ достоинствомъ и благонравіемъ, такъ точно и наши фрески, какъ вѣрная копія, передаютъ этотъ характеръ иллюстрацій къ Гомиліямъ въ позахъ, жестахъ и самомъ замыслѣ композицій торжественнаго характера. Какъ и въ Гомиліяхъ, сцены кончаются Благовѣщеніемъ.

Здѣсь же, въ абсидѣ придѣла Іоакима и Анны, изображены *Святители*: *Арсеній*, *Василій*, *Александръ*, *Панкратій* (Л. 28, р. 12—15), *Андрей Критскій*, *Евтихій*, *Урбанъ*, *Филагрій*, *Ипполитъ* (Л. 31, р. 8—12), имена которыхъ пока нѣтъ возможности привести въ связь съ содержаніемъ росписи.

Указанныя фрески еще сравнительно хорошо сохранились, такъ какъ поновлены по древнимъ контурамъ съ соблюденіемъ характера древняго

---

1) Ангелъ одѣтъ въ бѣлыя одежды. Онъ на мѣстѣ представленъ безъ слуховъ и тороковъ, что, очевидно, представляетъ ошибку реставратора. Въ рукахъ у него вѣтвь съ цвѣткомъ; это также ошибка реставраціи: въ памятникахъ XI в. онъ обыкновенно въ данной сценѣ представляется съ мѣриломъ.

2) См. рис. у Martigny, Dictionnaire.. р. 50.

3) Fleury. La S. Vierge I, pl. LXXV, L'Evangile I, pl. VIII; Н. Кондаковъ. Мозаики мечети Кафріе-Джамиси ΜΟΝΗ — ΤΗΣ — ΧΩΡΑΣ въ Константинополѣ. Одесса. 1881, табл. XI.

письма: у всѣхъ круглое лицо съ большими широко открытыми глазами, съ огромными зрачками, правильный неудлиненный носъ, широкій подбородокъ. Худощавость старыхъ лицъ лишена морщинистости и дробленія мелкими оживками.

XIX.

Придѣлъ Архангела Михаила.

Придѣлъ Архангела Михаила расписанъ фресками, правда, сохранившимися въ фрагментахъ лишь, но за то по этимъ фрагментамъ единственно можно имѣть представленіе о стилѣ нашей фресковой росписи и ея техническихъ особенностяхъ.

Почитаніе Архангела Михаила возводится уже къ IV ст., когда становятся извѣстными церкви его имени. Созоменъ упоминаетъ о такой церкви въ Гестіяхъ въ Константинополѣ — IV вѣка[1]); въ V, VI ст. извѣстны тамъ же двѣ церкви у Юліановой гавани; Прокопій говоритъ о церкви Михаила въ Сенаторскомъ кварталѣ; онъ же передаетъ, что въ это время возобновлены два храма Михаила. Императоръ Феофилъ построилъ базилику архангела Михаила во дворцѣ (IX ст.). При Василіи Македонянинѣ почитаніе Михаила получаетъ особое значеніе въ церкви восточной и самъ императоръ строитъ нѣсколько церквей его имени[2]). Вообще почитаніе Михаила по преимуществу принадлежитъ церкви восточной: въ Равеннѣ извѣстна одна церковь Михаила (S. Michele in Africisco), построенная въ 545 году, мозаики которой, снятыя со стѣнъ, хранятся въ подвалахъ Берлинскаго музея и неизвѣстны. Въ Римѣ нѣтъ ни одной церкви, посвященной архангелу Михаилу. Памятниковъ искусства, иллюстрирующихъ чудеса арх. Михаила, раннихъ, мы не знаемъ, исключая многихъ сценъ Ветхаго Завѣта, гдѣ онъ является дѣйствующимъ лицомъ, но эти сцены, представляя иллюстрацію къ Ветхому Завѣту, не представляютъ спеціальнаго отдѣла иллюстрацій къ чудесамъ Архангела въ томъ видѣ, въ какомъ они разсказаны въ Legenda aurea — De sancto archangelo Michaele. Подобный памятникъ извѣстенъ позднѣе: на дверяхъ храма Арх. Михаила въ южной Италіи, въ Капитанатѣ на такъ называемой *Горѣ Св. Ангела*, дѣланныхъ въ Царьградѣ въ 1076 г. изображены чудеса Архангела въ болѣе полномъ составѣ, чѣмъ у насъ; такой-же чеканный памятникъ извѣстенъ въ Россіи въ городѣ Суздалѣ[3]) — врата царскія храма Рождества Богородицы.

---

1) Кондаковъ. Византійскія церкви, 8.

2) Ibid., 35, 43, 54, 58.

3) Сборникъ на 1866 годъ, изданный Обществомъ древне-русскаго искусства, при Московскомъ Публичномъ Музеѣ. Статья Буслаева: Общія понятія о русской иконописи, стр. 71.

Въ конхѣ абсиды изображенъ по поясъ громадныхъ размѣровъ *Архангелъ Михаилъ* (Атласъ. Л. 22, р. 13) — прекрасная фигура съ нѣсколько хотя и удлиненнымъ, но полнымъ лицомъ, большими глазами, прямымъ носомъ и правильно поставленными полными губами. Мощныя формы его торса занимаютъ центръ конхи, крылья-же, выходя изъ за плечъ, распростерты отъ головы по сторонамъ, такъ что фигура Архангела во всей красотѣ является сразу передъ зрителемъ. Молодое лицо безъ усовъ строго-спокойно. Въ правой рукѣ онъ держитъ мѣрило, въ лѣвой сферу съ изображеніемъ креста (печать Господня); одѣтъ въ лоронъ и красный хитонъ. Можно разобрать и цвѣта перьевъ на крыльяхъ: красный, бѣлый, черный.

Подъ изображеніемъ Архангела (во второмъ поясѣ) находятся *Святители* (Л. 22, р. 15—17 и 19—21): фигуры уже сильно удлиненныя въ пропорціяхъ и сильно пострадавшія отъ времени. Имена стерлись. Типы лицъ однообразны и не поддаются опредѣленію для установленія имени каждаго. Всѣ они одѣты въ цвѣтныя одежды съ бѣлыми кресчатыми омофорами; всѣ держатъ Евангелія въ лѣвой рукѣ, а правой указываютъ на нихъ, или благословляютъ.

Надъ боковымъ входомъ слѣва изображена была, теперь почти исчезнувшая, 1) *сцена борьбы Архангела съ Іаковомъ* (Л. 22, р. 18). Въ ней теперь съ трудомъ можно различить лица Архангела и Іакова, все остальное исчезло. Композиція въ томъ видѣ, какъ она дана въ атласѣ, представляетъ то-же, что и на указанныхъ вратахъ XI ст., а также въ мозаикѣ Монреале (Tav. XV — L). Въ послѣдней Архангелъ держитъ въ одной рукѣ жезлъ, другой благословляетъ. Іаковъ одной рукой обнимаетъ Архангела, другой же удерживаетъ благословляющую руку его. Обстановка: горы, деревья [1]).

Вверху правой стѣны изображено — 2) *Низверженіе сатаны* (Л. тотъже, р. 14), данное въ обычной композиціи, которая основана на разсказѣ Апокалипсиса (XII, 7—11). Архангелъ стоитъ надъ бездной, внизу видна голова съ рогами одного или двухъ (или четырехъ) діаволовъ. Архангелъ заключенъ въ ореолъ и благословляетъ именословно [2]).

На правой стѣнѣ сохранилась прекрасная фигура молодаго святаго въ бѣломъ гиматіи и красномъ хитонѣ. Во внутренней аркѣ сохранилась не-

---

1) Болѣе ранній прототипъ этой сцены находимъ въ миніатюрѣ греческой рукописи Націон. Библ. № 510, IX стол., гдѣ борьба Іакова съ Архангеломъ изображена съ самимъ моментомъ вывиха ноги перваго; руки его покоятся на плечахъ Архангела, а не удерживаютъ благословляющей руки, какъ позднѣе. (Les manuscrits et la miniature par A. Lecoy de La Marche. Paris. Fig. 97).

2) На дверяхъ суздальскихъ Архангелъ въ правой рукѣ держитъ копье, а въ лѣвой— сферу. Буслаевъ, упом. ст., стр. 71.

большая фигура Архангела въ медальонѣ съ простертыми вверхъ руками, въ лоронѣ и красномъ хитонѣ. На лѣвой сторонѣ арки опять медальонное изображеніе Архангела со взглядомъ въ сторону, и рядомъ еще два въ со-

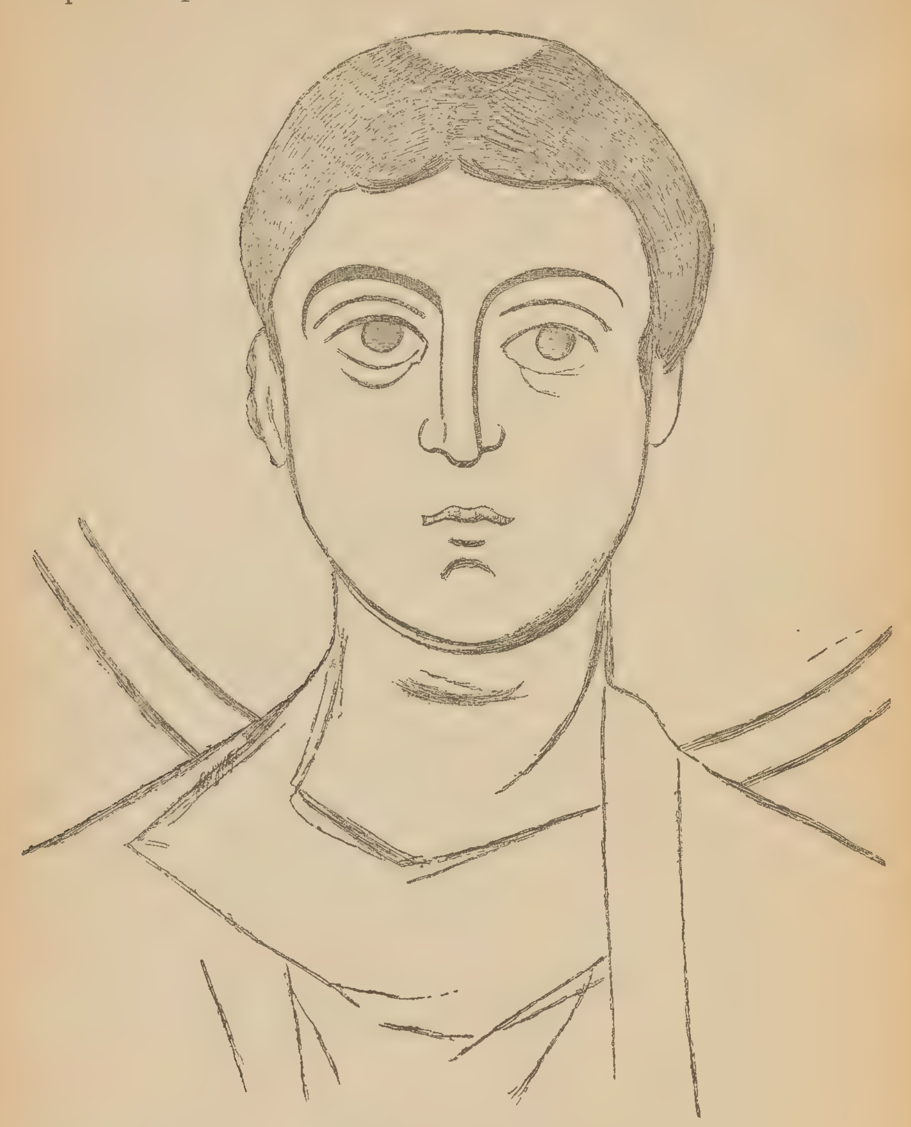


Рис. 4.

отвѣтствіе съ неразличимыми изображеніями. Здѣсь же женская фигура святой мученицы въ красной пенулѣ и бѣломъ хитонѣ; она держитъ крестъ и корону; ниже фрагментъ лица святаго. Всѣ эти прекрасно сохранившіяся, не поновленныя изображенія, къ сожалѣнію, не изданы.

Въ сводѣ потолка внѣ алтаря сохранились сцены:

1) *Явленіе Архангела (Гавріила) Захаріи.* (Л. 23, р. 29). Подъ серебрянымъ кивоpіемъ за престоломъ служитъ старецъ Захарія и пораженный слышитъ вѣсть Архангела, поднявъ лѣвую руку и оборачивая лицо въ сто-

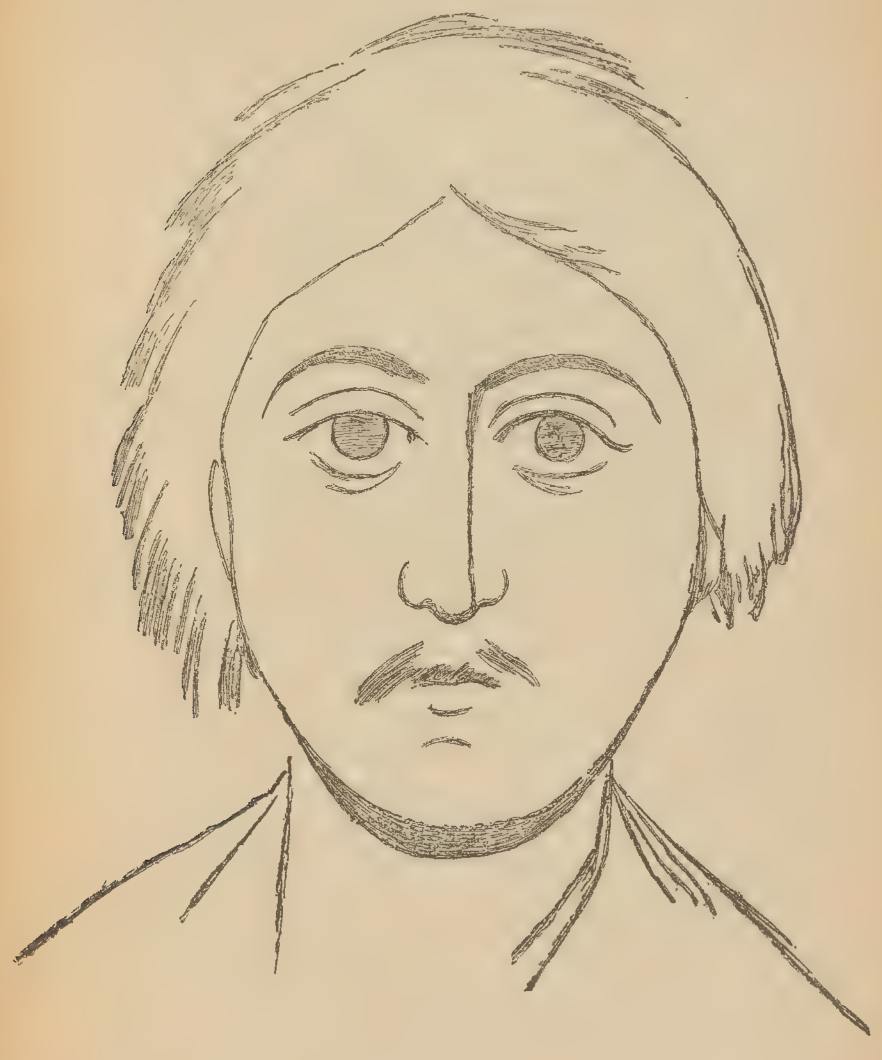


Рис. 5.

рону его. Архангелъ, какъ вѣстникъ, одѣтъ въ бѣлый хитонъ и голубой гиматій; поза и движеніе его тождественны съ позой и движеніемъ Архангела мозаической сцены Благовѣщенія.

Интересно то обстоятельство, что извѣстно явленіе Захаріи Архан-

гела Гавріила (Лука I, 11—21), а не Михаила, между тѣмъ, какъ сцена, очевидно изображающая благовѣстіе Захаріи, помѣщена въ описываемомъ придѣлѣ. Такимъ образомъ благовѣстничество какъ бы приписывается и Михаилу, какъ Ангелу Господню. Сцену Благовѣстія Архангела Захаріи находимъ уже на дверяхъ ц. св. Сабины, съ изображеніемъ толпы; подобную же сцену находимъ въ Сирійскомъ Евангеліи, въ ц. S. Maria Maggiore[1]). Наша сцена наиболѣе близка къ переводу сцены въ Сирійскомъ Евангеліи: толпа не изображена.

2) *Явленіе Валааму.* (Л. 23, р. 23). Пророкъ изображенъ въ пути верхомъ на бѣлой ослицѣ; за нимъ виднѣются скалы. Архангелъ съ неопустившимися еще крыльями является, благословляя[2]). Ослица пала на колѣни и Валаамъ въ испугѣ, пораженный видѣніемъ, закрываетъ глаза.

3) *Явленіе Іисусу Навину.* (Л. 23, р. 22). Сохранилась лишь фигура Іисуса Навина, простершагося на землѣ, и сзади него воиновъ въ римскихъ воинскихъ одеждахъ и сотника впереди ихъ, который дѣлаетъ разговорный жестъ, поднявъ два пальца правой руки[3]).—Эти три фрески реставрированы.

Въ проходѣ изъ алтаря свв. Іоакима и Анны въ алтарь Арх. Михаила написаны одинъ противъ другаго *два архидіакона* юныхъ, но въ двухъ принятыхъ для иконографіи типахъ: одинъ съ круглымъ лицомъ безъ усовъ и бороды (Л. 22, р. 22) другой съ легкой бородой и усами, и съ продолговатымъ лицомъ. Точныя копіи съ этихъ фресокъ (въ уменьшенномъ видѣ), не подвергшихся реставраціи, мы прилагаемъ здѣсь (см. рис. 4 и 5), чтобы дать возможность судить о состояніи иконописной живописи XI стол., шаблонно передающей издревле идущіе античные типы, подвергая ихъ искаженію. Глаза у архидіаконовъ — большіе, носъ правильный, прямой, губы правильны, но несоразмѣрно малы; подъ глазами уже видны дуги, которыя впослѣдствіи вмѣстѣ съ морщинами, идущими отъ носа, старятъ лицо. Въ общемъ, однако, изображенія отличаются отсутствіемъ позднѣйшей дряблости и даютъ типъ, отличающійся духовной крѣпостью.

Фрески отличаются вообще блѣднымъ прозрачнымъ цвѣтомъ красокъ; въ нихъ та же моделлировка разнообразными цвѣтами одеждъ, переходы отъ

---

1) Кондаковъ. Исторія виз. иск., 181.

2) Въ рукѣ онъ не имѣетъ меча, съ каковымъ представляется въ описаніи этой сцены въ Книгѣ Числъ XII, 31.

3) Предъ упавшимъ воиномъ, очевидно, былъ изображенъ Арх. Михаилъ въ воинскомъ одѣяніи, съ обнаженнымъ мечемъ въ рукѣ, какъ видимъ напр. въ миніат. кодекса Іисуса Навина — V—VI в. (см. Атласъ къ Ист. виз. иск. Кондакова, табл. II, рис. 3) и какъ это предписывается Ерминіей (Didron. Manuel, 102). Изображеніе этого сюжета находимъ также въ код. Григорія. Парижск. Библ. № 510, IX ст. (Ист. виз. иск., 179) и на вратахъ ц. Архангела въ Капитанатѣ.

голубаго и розоваго къ бѣлому и отъ коричневаго къ бѣлому. Лица безъ оживокъ, съ признаками тѣни для моделлировки.

XX.

Придѣлъ Апостола Петра.

Придѣлъ Апостола Петра, или главный жертвенникъ (προσκομιδή), расписанъ фресками, относящимися къ жизни Петра. Въ Ермпніи полагается писать въ абсидѣ этого придѣла Христа архіерея (Μέγας Ἀρχιερεύς)[1]), но въ церквахъ XI ст. и ранѣе мы постоянно встрѣчаемъ въ ней Петра. Въ церкви S. Pietro in Vincoli въ Римѣ (построена въ 440—462; мозаики принадлежатъ 678—682), въ Монреале, Палатинской капеллѣ, ц. Спаса въ Нередицахъ и др. Петръ занимаетъ лѣвую отъ зрителя, сѣверную абсиду. Въ церкви св. Марка Петръ изображенъ также въ сѣверной абсидѣ, въ соотвѣтствіе съ намѣстникомъ своимъ св. Климентомъ, который изображенъ въ южной абсидѣ[2]). Вообще помѣщеніе Апостола Петра въ сѣверной абсидѣ въ храмѣ вытекаетъ изъ обыкновеннаго помѣщенія его по правую руку Христа, Богородицы, а послѣднее обстоятельство, быть можетъ, обусловлено тѣмъ, что Петръ есть представитель церкви изъ Іудеевъ, т. е. церкви, которая первая была призвана къ единенію съ мысленнымъ женихомъ — Христомъ, по выраженію Отцовъ церкви. Притомъ еще самъ Христосъ опредѣлилъ первенство Петра въ словахъ: «Ты еси камень и на семъ камнѣ созижду церковь мою», такъ что можно, кажется, объяснять помѣщеніе Петра по правую руку Христа именно первенствомъ его, какъ представителя церкви изъ Іудеевъ. То обстоятельство, что Петра мы находимъ всегда въ главномъ жертвенникѣ, уясняется тѣмъ, что Петру принадлежитъ первенство жреца при Евхаристіи съ раннихъ временъ, равно какъ и въ другихъ таинствахъ, напримѣръ, крещеніи[3]).

Фрески придѣла Петра всѣ поновлены; изъ нихъ сохранили древнюю композицію сцены:

1) *Крещеніе въ домѣ сотника Корнилія.* (Листъ 37, рис. 12)[4]). Представленъ крестообразный колодезь, надъ нимъ бѣлый (серебряный) киворій.

---

1) Didron. Manuel, 428.

2) Въ упомянутыхъ церквахъ: Св. Марка въ Венеціи, Монреале и Палатинской капеллѣ живопись даннаго придѣла посвящена изображенію дѣяній Апостола.

3) Martigny. Diction., 651, 5.

4) Въ оглавленіи атласа эта сцена, очевидно по ошибкѣ, названа Крещеніемъ Пресвятыя Богородицы. О Крещеніи въ домѣ сотника см. Дѣян. Апост. X, 48.

Петръ совершаетъ крещеніе надъ дѣвицей, стоящей въ колодцѣ. Слѣва представлены двѣ мужскихъ и двѣ женскихъ фигуры, изъ которыхъ двѣ переднихъ держатъ покрывало для крестящейся.

2) *Изведеніе Апостола изъ темницы.* (Л. 37, р. 11). Петръ сидитъ въ темницѣ, облокотясь рукой на колѣно и дѣлая жестъ удивленія; съ рукъ его спали цѣпи, Ангелъ-вѣстникъ обращается къ нему, правой рукой благословляя, а лѣвой, какъ бы намѣреваясь притронуться къ боку Апостола (Дѣян. Ап. XII, 4 — 12). Позади Ангела представлены два спящихъ съ копьями воина. Сцену эту въ нѣсколько иныхъ переводахъ находимъ въ Монреале (tav. 21 — 9) и въ Палатинской капеллѣ.

3) «*Петръ у Корнилія сотника*» (Л. 37, р. 13), такъ названа сцена въ оглавленіи къ упомянутому мѣсту нашего изданія. Трудно согласовать это названіе съ тѣмъ, что представлено во фрескѣ, и трудно подыскать объясненіе къ содержанію ея. Петръ, со свиткомъ и благословляя, обращается къ какому-то святому, одѣтому въ патриціанскія одежды, вышедшему изъ дверей дома (или воротъ города) и простирающему къ Апостолу руки. По сторонамъ Петра представлены два юноши, изъ которыхъ одинъ указываетъ рукою на святаго; позади-же Петра—сотникъ, который держитъ въ лѣвой рукѣ щитъ, а правую руку положилъ на плечо Апостола.

На лѣвой стѣнѣ придѣла по сторонамъ боковаго входа въ придѣлъ Св. В. М. Георгія изображены два *Св. Мученика*: *Поліевктъ* и *Никита*; на правой сторонѣ, также надъ боковымъ входомъ — *Ап. Петръ* со свиткомъ, благословляющій; а на пилястрѣ тріумфальной арки придѣла — *Св. Сосипатръ* (Л. 37, р. 14, 15, 9, 10).

XXI.

Придѣлъ св. Георгія.

Придѣлъ св. В. М. Георгія. По свидѣтельству пасхальной хроники Георгій былъ замученъ при царѣ Каринѣ въ 284 году. Въ многочисленныхъ редакціяхъ житія этого святаго, имена царей, обстоятельства жизни и мученій мѣняются, сообразно мѣстнымъ условіямъ, при которыхъ развивается легенда. Но въ нашихъ фрескахъ нѣтъ ни одной частности, которой можно было бы воспользоваться для вопроса о почитаніи Георгія въ Россіи и тѣхъ особенностяхъ его, какія привели впослѣдствіи къ религіозно-миѳическому представленію Георгія въ стихѣ о Егоріи Храбромъ[1]). Это становится по-

1) См. изслѣдованіе Кирпичникова: Св. Георгій и Егорій Храбрый. Журн. Мин. Народн. Просв. Часть CXCVI и т. д.

нятнымъ, если припомнимъ, что посвященіе придѣла св. Георгію можетъ быть поставлено въ причинную зависимость отъ имени Ярослава, въ крещеніи Георгія, и отъ высокаго почитанія святаго въ Византіи, естественно перешедшаго съ христіанствомъ въ Россію, и что византійскіе мастера, строго придерживаясь иконографической традиціи, не могли ни въ какомъ случаѣ запечатлѣть въ росписи какіе либо слѣды мѣстнаго почитанія святаго. Почитаніе Георгія пользовалось чрезвычайно широкимъ распространеніемъ, какъ на востокѣ, такъ и на западѣ, откуда и все разнообразіе легендъ о немъ. Въ до-Константиновскій періодъ почитаніе его было особенно развито въ Малой Азіи, въ Сиріи. Прокопій, современникъ Юстиніана, говоритъ о храмѣ, построенномъ императоромъ въ Арменіи. Въ VI, VII ст. Ансельмъ насчитываетъ въ честь Георгія шесть большихъ храмовъ[1]). Въ VI вѣкѣ извѣстна церковь Георгія въ Ксилокеркѣ[2]), въ Девтеронѣ (582, 602), построенная при Маврикіи[3]), монастырь Георгія въ Манганахъ, построенный при Константинѣ Мономахѣ (1052—53) и др. Въ VIII, IX ст. складываются въ честь Георгія гимны въ Византіи; онъ почитается здѣсь какъ одинъ изъ святителей греческой церкви, а также патрономъ города Константинополя, гдѣ въ честь его выстроена большая церковь. На распространенность легенды о Георгіи на западѣ указываетъ уже Мартинъ Турскій, который говоритъ: «Multa de Georgio martire miracula cognovimus».

При такой распространенности почитанія св. Георгія должны были существовать и художественныя иллюстраціи къ жизни и чудесамъ святаго, которыя навѣрное и существовали. Самой древнѣйшей иллюстраціей, при неизвѣстности другихъ памятниковъ, можетъ считаться роспись придѣла нашего храма и ц. св. Георгія въ Рюриковой крѣпости, въ Старой Ладогѣ (XII ст.), гдѣ находится изображеніе самого Великомученика и сцены пораженія имъ змія. Позднѣе изображеніе событій изъ жизни св. Георгія находимъ въ стѣнной живописи базилики св. Антонія Падуанскаго[4]). Писанная греческими мастерами роспись наша слѣдуетъ какой либо восточной редакціи преданія (какой именно — трудно установить, благодаря тому, что роспись наша сохранилась не вся, да и сохранившаяся сильно поновлена).

---

1) Ассеманъ. Calendaria Ecclesiae Universae. T. VI, 281.

2) Кондаковъ. Виз. церкви, стр. 37.

3) Ibid., 46.

4) La basilica di S. Antonio di Padova dal Gonzatti. 1, 270, гдѣ находимъ сцены мученія святаго: борьбу съ дракономъ, крещеніе царя и царицы и дочери предъ церковью, мученическую смерть на колесѣ. Работа — художника Jacopo d'Avanzi (XIV ст.). См. Gesch. der Ital. Malerei vom Crowe und Cavalcaselle. 1869, II, 402—3. Извѣстны также изображенія изъ жизни Георгія въ замкѣ Нейгауза. См. упом. ст. Кирпичникова въ Ж. М. Н. П. CC. 2, стр. 290.

Въ центрѣ абсиды прекрасное колоссальное изображеніе *Великомученика* (Атласъ. Л. 41, р. 11) съ правильнымъ, удлиненнымъ молодымъ лицомъ, коричневыми, курчавыми волосами. Онъ одѣтъ въ бѣлый хитонъ и красный гиматій. Въ правой рукѣ онъ, вѣроятно, держалъ крестъ; лѣвую руку онъ держитъ открытой къ зрителю. Ниже его съ правой и лѣвой стороны помѣщены по три *Святителя* (имена ихъ неизвѣстны. Изобр. см. на Л. 41, р. 12—17). Въ потолкѣ придѣла помѣщены слѣдующія изображенія:

1) *Св. В. М. Георгій съ предстоящими.* (Л. 40, р. 9). Подъ аркой представленъ сидящій Георгій (фигура его вся поновлена, если не написана заново). Предъ нимъ стоитъ старикъ въ патриціанскихъ одеждахъ, сопровождаемый позади двумя воинами, одѣтыми въ восточныя одежды, изъ которыхъ у одного видны въ рукахъ щитъ и копье, а у другаго только копье. Позади воиновъ видно строеніе. Не зная навѣрное, какое лицо было изображено подъ аркой, мы можемъ судить о содержаніи фрески лишь гадательно. Во фрескѣ, быть можетъ, изображено приглашеніе Георгія на судъ Дадіана до мученій (см. «Георгіево мученіе» въ Памят. отреченной литературы Тихонравова, т. II, стр. 103).

2) *Св. В. М. Георгій обкладывается известью.* (Л. 40, р. 10) Св. Великомученикъ, въ позѣ молящагося, представленъ погруженнымъ по грудь въ холмъ (ровъ), образованный известью. Два воина, одѣтые въ восточныя одежды (тунику съ поднятыми на бедрахъ полами и подпоясанную), стоя по сторонамъ Георгія, или обкладываютъ его известью, или-же поджигаютъ послѣднюю [1]). Позади одного воина видно строеніе.

3) *Царица Александра предъ В. М. Георгіемъ.* (Л. 41). Св. Георгій, одѣтый въ патриціанскія одежды, стоитъ у дверей зданія; одной рукой онъ благословляетъ (не именословно), другую держитъ прикрытую подъ туникой, украшенной каймой. Предъ нимъ на колѣняхъ царица съ распростертыми руками. Позади царицы на возвышеніи, подъ аркой, сидитъ царь. Фигура царя написана вновь, а царицы — возобновлена. Данная сцена можетъ служить иллюстраціей къ слѣдующему мѣсту въ сказаніи: «Она-же (царица Александра) изнемогши отъ тоя моукы҃, възрѣвши на мученика, рече, сътвори молитву за мя, яко изнемогохъ отъ мукъ сихъ, вѣроуемши словесемъ твоимъ». (Тихонравовъ II, 109 [2]). Въ алтарѣ придѣла на сѣвер-

---

1) Они держатъ въ рукахъ по предмету, имѣющему видъ и лопаты и факела. Изображеніе наше можетъ служить иллюстраціей къ описанію данной сцены въ указ. уже памятникѣ. (Тихонравовъ II, 107. См. также ст. Кирпичникова въ Ист. Рус. Слов. Галахова, т. I, 252.

2) По другой сторонѣ этой сцены, по сообщенію прот. о. Іос. Желтоножскаго, изобра-

ной стѣнѣ, вверху, находится небольшое медальонное изображеніе *Ангела* со сферой; нѣсколько ближе къ выходу находятся медальонныя изображенія трехъ *Св. Мучениковъ*: *Эспера*, *Лавра* и *Романа*; надъ послѣднимъ — изображеніе *Святителя Стефана* (Л. 41, рис. 19, 23, 22, 20, 21). Выйдя изъ алтаря, на столбахъ, находимъ изображенія: *Св. Мученика Іуріаноса* и *Апостола Іуды*, указывающаго на свитокъ, въ лѣвой рукѣ (Л. 41, р. 24, 25).

XXII.

Фрески поперечнаго перекрестья.

Прежде чѣмъ перейти къ разбору самихъ фресокъ, замѣтимъ, что роспись церкви, въ ея распредѣленіяхъ по отдѣльнымъ частямъ храма и въ общемъ составѣ, вытекаетъ изъ символическихъ мыслей, лежащихъ въ основѣ устройства храма; постоянный ростъ и осложненіе этой росписи движется въ рамкахъ именно символики храма и его отдѣльныхъ частей. Подобное изъясненіе символики храма находимъ, напримѣръ, у Германа, Константинопольскаго патріарха (VI в.), который говоритъ, что церковь: «typum refert (referens) affixionis in cruce et sepulturae et ressurectionis Christi, glorificata (est) supra tabernaculum testimonii Moysis, in patriarchis praefigurata, in apostolis fundata; in qua propitiatorium et sancta sanctorum: in profetis praenuntiata, in hierarchis exornata, et in martyribus consummata, et in throno sanctarum eorum reliquiarum fundata[1]).

Имѣя типъ «*пригвожденія на крестѣ*», погребенія и воскресенія, храмъ совмѣстилъ съ этимъ понятіемъ и надлежащія сцены; поэтому мы думаемъ, что сцены страстей Христовыхъ, или сцены изъ послѣднихъ дней Его пребыванія на землѣ, распятія, воскресенія именно по этой мысли приняты для поперечнаго перекрестья (пресбитеріума). Такую роспись находимъ въ монастырѣ Дафни, въ Монреале, въ ц. св. Марка въ Венеціи, въ ц. Спаса въ Нередицахъ (отчасти) и во мн. др.

Сцены огибаютъ внѣшнюю сторону хоровъ и размѣщены вверху ихъ, такъ что сцены, изображающія Христа предъ Каіафой и Отреченіе Петра, приходятся противъ Распятія и помѣщены въ полукругахъ надъ хорами; по периламъ хоръ идутъ остальныя сцены.

1) *Христосъ предъ Каіафой.* (Л. 39, р. 22). Эта сцена изображаетъ

женъ Георгій, стоящій предъ царемъ, сидящимъ на тронѣ; позади царя воины, а позади Георгія волхвъ, держащій въ рукѣ чашу съ ядомъ. Всѣ фигуры древнія, только онѣ поновлены при реставраціи.

1) Germani. Historia eccles. et mistica contemplatio, 386.

моментъ изъ страстей Христа, когда Каіафа раздираетъ свои одежды послѣ словъ Христа: «Отнынѣ узрите Сына человѣческаго, сѣдящаго одесную силы Божіей и грядущаго на облакахъ небесныхъ» (Матѳ., гл. 26, 64 ст.). Стоящій близь Христа воинъ какъ бы собирается нанести Ему ударъ, или негодуя, поднимаетъ руку. Лицо Христа поновлено, фигура Каіафы совершенно новая, въ рѣзкаго цвѣта голубой одеждѣ, и драматизмомъ нарушаетъ сухой стиль древней композиціи. Въ миніатюрѣ Евангелія Гелатскаго мон. Каіафа въ данной сценѣ изображенъ сидящимъ на стулѣ (Покровскій. Миніат. Ев. Гел. м., стр. 27).

2) *Отреченіе Петра.* (Л. 39, р. 23). Сцена эта отличается несложностью композиціи и представляетъ лишь Петра, сидящаго на холмикѣ и грѣющаго руки надъ огнемъ, и служанку передъ нимъ. За Петромъ видны двери судилища. Пѣтухъ, котораго встрѣчаемъ обыкновенно въ сценахъ отреченія, совмѣщающихъ всѣ моменты отреченія, здѣсь не изображенъ.

3) *Распятіе* (л. 29, р. 16) представляетъ уже довольно сложную композицію, совокупляя въ одно цѣлое разрозненныя въ иконографіи этого сюжета черты. Христосъ изображенъ посреди двухъ разбойниковъ; Марія— съ тремя женами позади нея, впереди Маріи воинъ и Лонгинъ, прободающій ребро Христа, съ другой стороны воинъ, подающій губку, напоенную уксусомъ, за нимъ Іоаннъ въ обычной позѣ печалующагося и сотникъ со своимъ слугой. Надъ Христомъ просто надпись ІС. ХС. Фигура Христа выражаетъ уже нѣкоторое страданіе, глаза закрыты, но тѣло еще не обвисло, колѣни не согнуты, какъ это бываетъ позднѣе въ сценахъ распятія. Направо старый разбойникъ (благоразумный) обращаетъ лицо ко Христу. Фигуры женъ сильно поновлены и нарушаютъ композицію тѣмъ же драматизмомъ и мягкостью линій. Іоаннъ молодъ. Среди мужскихъ фигуръ особенно выдается фигура сотника съ обычнымъ жестомъ изумленія: мужественная фигура его съ нѣсколько откинутымъ назадъ туловищемъ твердо стоитъ и полна внутренней правды, жестъ и поза лишены аффектаціи болѣе позднихъ изображеній. Вся сцена отличается правильностью и строгостью рисунка. Позади распятія Спасителя и впереди распятыхъ разбойниковъ видны слѣды какого-то зданія: почти на половинѣ высоты видны остатки двухъ линій, отверстія для оконъ и рядъ орнаментальныхъ украшеній. Сцены распятія съ зданіями на заднемъ фонѣ встрѣчаемъ въ миніатюрахъ Ев. Гелатскаго мон. и Никомидійскаго Евангелія — XI—XII ст. [1]).

---

1) Н. И. Петровъ. Миніатюры и заставки въ греческомъ евангеліи XI—XII в. и отношеніе ихъ къ мозаическимъ и фресковымъ изображеніямъ въ Кіево-Софійскомъ соборѣ. (Чтенія въ Церковно-Археологическомъ Обществѣ, при Кіевск. Дух. Акад. Вып. I, Кіевъ. 1883, стр. 14—15).

7) *Отосланіе учениковъ на проповѣдь.* (Л. 29, р. 20). Сцена эта дана въ обыкновенномъ переводѣ. Христосъ, просвѣтленный, стоитъ на холмѣ, возложивъ руки на головы Петра и Павла, съ благоговѣніемъ наклонившихся. По сторонамъ другіе ученики въ благоговѣйныхъ позахъ подходятъ ко Христу, какъ и въ Еванг. Имп. Публ. Библ. № 21, VIII, IX ст. Позднѣе Апостолы изображаются расходящимися на проповѣдь. Лицо Христа подъ реставраціей утеряло древній типъ. Апостолы Петръ и Павелъ сохранили свои обычные типы.

4) *Сошествіе Христа во адъ* (Л. 39, р. 26). Сцена эта извѣстна въ византійской иконографіи подъ именемъ ἀνάστασις'а или Воскресенія Христа. Изображенія самаго момента воскресенія Христа въ византійскомъ искусствѣ неизвѣстны; вмѣсто этого момента изображается другой: жены приходятъ ко гробу, у котораго сидитъ ангелъ, возвѣщающій имъ о воскресеніи. Съ VII, VIII ст., однако, уже становится извѣстно въ искусствѣ изображеніе Воскресенія подъ видомъ сошествія Христа во адъ. Заключая глубокое внутреннее значеніе — побѣды надъ смертью и попранія власти ада Христомъ послѣ своей смерти, эта сцена замѣнила собой изображеніе самаго момента Воскресенія по Евангелію и стало въ иконографіи дѣйствительнымъ изображеніемъ Воскресенія, какъ это показываютъ надписи: ἀνάστασις, ressurectio; Іоаннъ Дамаскинъ называетъ эту сцену также Воскресеніемъ [1]); въ иллюстраціяхъ Евангелій и рѣчей на Воскресенье изображается именно эта сцена, напр. въ Еванг. Имп. Публ. Библ. VII, VIII ст. [2]), въ Хлудовской Псалтыри [3]), въ Гомиліяхъ монаха Іакова XI ст. [4]), Григорія Назіанзена XII, XIII ст. [5]), Григорія Богослова № 550, 1262 года и др. Изображеніе этой сцены основано на разсказѣ апокрифическаго Евангелія Никодима [6]), повторяемомъ многими отцами церкви (Кирилломъ Іерусалимскимъ, Catihes. XIV, de Christi ressurect., Іоанномъ Златоустомъ, Учителями: Оригеномъ, Евсевіемъ и др. [7]). Въ указанномъ Ев. она описывается такъ [8]): Царь славы, повергши внизъ головою діавола и передавъ его Ангеламъ, сказалъ: «свяжите цѣпями его руки, и ноги, и шею, и уста» (гл. XXII). И простерши руку, сказалъ: «прійдите ко мнѣ всѣ святые»... Держа Адама за руку,

---

1) Patrologia Graeca. T. XCV, p. 314.
2) Кондаковъ. Исторія Виз. Иск., 132.
3) Того-же. Миніатюры греческой рукописи Псалтыри IX в., X табл., стр. 3.
4) Исторія виз. иск., 225.
5) Ibid., 98.
6) О самомъ Ев. Никодима см. въ Приложеніи.
7) Maury. Croyances et légendes de l'antiquité, стр. 296 и слѣд.
8) Cod. apocr. Nov. Test., ed. Thilo, p. 698, 700.

Господь сказалъ ему: «миръ тебѣ съ твоими сынами, моими праведниками». Адамъ, ставъ на колѣни, проливая слезы, славитъ Бога пѣснью, а всѣ святые, стоя на колѣняхъ и также славя Христа, просятъ Его положить знакъ креста въ аду, чтобы смерть больше не господствовала (XXIV гл.). Въ нашей сценѣ Христосъ со свиткомъ въ рукѣ, стоя на разбитыхъ вратахъ ада, беретъ за руку стоящаго на колѣняхъ Адама, возлѣ него также на колѣняхъ Ева; за Адамомъ и Евой двое святыхъ: пророки Исаія и Симеонъ (также по Никодимову Еванг., гл. XVIII); налѣво отъ Христа, за саркофагомъ стоятъ Соломонъ и Давидъ, предрекшіе сошествіе Христово во адъ, и въ аду снова повторившіе свое пророчество, узнавши голосъ Христа (гл. XXI). За ними Іоаннъ Креститель, благословляющій Христа; онъ также возвѣстилъ въ аду пришествіе Христово (гл. XVIII). Сатаны, повергнутаго подъ вратами ада, у насъ не изображено, быть можетъ, просто потому, что фреска реставрирована; точно также и свитокъ въ рукахъ Христа, данный ему взамѣнъ креста, непонятенъ и долженъ быть объясненъ неудачной реставраціей. Во всѣхъ сценахъ сошествія во адъ мы встрѣчаемъ и сатану, и тонкій высокій крестъ [1]). Типъ Крестителя и Христа утеряны, хотя фреска вообще даетъ въ краскахъ впечатлѣніе древности: преобладаютъ голубой, розовый, коричневый, сѣрый цвѣта [2]).

5) *Явленіе женамъ* (Л. 39, р. 27), представлено въ обычномъ переводѣ, извѣстномъ съ VI ст. [3]). Припадающая къ ногамъ Марія Магдалина, какъ и въ Монреале, направо, налѣво Марія, мать Іакова и Саломія. Три кипарисовыхъ дерева и скалы по сторонамъ женъ, обыкновенно бураго цвѣта, составляютъ пейзажъ. Фигура Христа поновлена; типъ его позднѣйшей русской иконописи. Онъ въ лѣвой рукѣ держитъ свитокъ, а правую просто простираетъ. Лица женъ особенно оживлены; двѣ изъ нихъ, нахо-

---

1) Онъ былъ и въ нашей фрескѣ, судя по акту освидѣтельствованія возстановленнаго Пошехоновымъ въ данной композиціи креста. Правая сторона фрески почти вся возстановлена, очевидно, по древнимъ слѣдамъ ея. Въ рисункахъ альбома протоіерея о. Желтоножскаго, какъ свидѣтельствуетъ Н. И. Петровъ, (См. указ. ст., стр. 18), на правой сторонѣ Спасителя виднѣется только часть руки Адама, за которую держитъ его Спаситель, тогда какъ изображеніе самого Адама и другихъ лицъ за нимъ не представлено.

1) Рядомъ съ этой сценой на западной сторонѣ написана совершенно неправильно сцена Воскресенія Христова изъ гроба. Реставрація въ духѣ XI ст. не должна допустить этой сцены, которая становится извѣстной, и то лишь на западѣ, съ XIV, XV ст.

3) Въ миніатюрахъ Сирійскаго Ев. (Fleury, L'Evangile, t. II, tav. XCII), гдѣ двѣ припадающія мироносицы изображены на одной сторонѣ Христа. У насъ навѣрное ихъ было также двѣ, согласно разсказу Ев. Матѳея (гл. XXVIII, ст. 1 и 9) и при томъ по одной на каждой сторонѣ Христа, какъ напр. встрѣчаемъ въ миніатюрѣ Никомидійскаго Евангелія. (Н. И. Петровъ, Ibid., 6).

дящіяся на лѣво отъ Христа и преклонившіяся, совсѣмъ написаны заново [1]).

6) *Невѣріе Ѳомы* (Л. 29, р. 19). Сцена дана также въ обычной композиціи. Христосъ стоитъ у двери на подставкѣ, поднявъ руку — жестъ извѣстный уже на саркофагахъ IV, V ст. Дверь вверху завѣшена полотенцемъ. Ѳома молодъ; всѣ Апостолы со свитками; изъ нихъ пять представлены съ лѣвой стороны Христа а два, включая и Ѳому, съ правой. Фигуры отличаются правильной постановкой, спокойствіемъ; одежды сохранились хорошо и изобличаютъ мелкую драпировку. Типъ Христа съ круглымъ лицомъ и небольшой бородкой наиболѣе стиленъ изъ всѣхъ сохранившихся.

8) *Сошествіе св. Духа* (Л. 9, р. 1), сцена наиболѣе сохранившаяся. Композиція даетъ сцену въ чертахъ историческихъ: въ ней нѣтъ ни Богородицы, ни царя и смерда. Петръ и Павелъ сидятъ посреди Апостоловъ въ центрѣ на полукругломъ сѣдалищѣ триклинія, которое у ногъ Апостоловъ образуетъ полукруглое подножіе. Надъ Апостолами нѣтъ расходящихся лучей, а видѣнъ только ореолъ Св. Духа (въ видѣ двухъ дугообразныхъ бѣлыхъ полосокъ). Въ ц. Монреале (tav. 20 — C) сцена сошествія Св. Духа изображена такъ же. Цвѣта красокъ блѣдны и прозрачны. Если одинъ Апостолъ одѣтъ въ бѣлый хитонъ, оттѣненный голубымъ, и въ бѣлый гиматій, оттѣненный розовымъ, то у другаго какъ разъ наоборотъ; или же бѣлый переходитъ въ слабый зеленый, желтый въ коричневый и наоборотъ. Это даетъ фрескѣ наиболѣе типичности. Подножіе — красное, полъ сѣроватый. Типы Апостоловъ наиболѣе сохранились; лица круглы и безъ оживокъ.

XXIII.

Фрески хоръ.

Роспись хоръ представляетъ совмѣщеніе сценъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Ближе къ алтарямъ съ сѣверной и южной стороны на хорахъ находятся: на южной — Вечеря съ двумя учениками по Воскресеніи, подъ ней Бракъ въ Канѣ; на сѣверной: — Тайная Вечеря и подъ ней написанная заново, по слѣдамъ старой — сцена Преданія Христа Іудой. Отъ этихъ сценъ направо и налѣво къ западной сторонѣ идутъ ветхозавѣтныя сцены:

---

1) Въ рисункахъ этой сцены въ альбомѣ протоіерея о. Желтоножскаго имѣется только изображеніе Спасителя, не вполнѣ сохранившееся, силуетъ скалъ, и съ правой стороны одна мироносица, припавшая къ ногамъ. (Н. И. Петровъ, ук. ст., стр. 6).

Жертвоприношеніе Исаака, Встрѣча Авраамомъ трехъ странниковъ, Гостепріимство Авраама, Три отрока въ пещи.

Такъ какъ сцены Новаго Завѣта приходятся какъ разъ въ районѣ пресбитерія, гдѣ пишутся, по общепринятому обычаю, сцены Новаго Завѣта, какъ напр. въ ц. Монреале, а сцены Ветхаго Завѣта соотвѣтствуютъ росписи главнаго нефа, въ которомъ пишутся сцены ветхозавѣтныя, какъ предшествующія по своимъ событіямъ Новому Завѣту, то слѣдовательно общій планъ размѣщенія живописи сохраненъ, остается лишь уяснить самый выборъ сюжетовъ. Обратимся къ изображенію сценъ и ихъ символикѣ.

1) *Вечеря Христа съ учениками по воскресеніи* (Л. 48, р. 1). Композиція этой сцены напоминаетъ композицію Тайной Вечери. Христосъ возлежитъ за столомъ, имѣющимъ видъ сигмы, одной рукой Онъ благословляетъ, а въ другой держитъ свитокъ. За тѣмъ-же столомъ, на которомъ стоятъ три патеры, сидятъ три Апостола [1]). Къ столу подходитъ молодой служитель, держа въ рукахъ сосуды. По обѣимъ сторонамъ отъ мѣста, занимаемаго этой сценой, видны комнаты; въ одной изъ нихъ стоитъ столъ.

2) *Чудо на бракѣ, претвореніе воды въ вино* (Л. 48, р. 3 и 4). Эта сцена изображена рядомъ съ предыдущей и дана у насъ въ томъ же древнемъ переводѣ, какой находимъ на дверяхъ ц. св. Сабины въ Римѣ (N. Kondakoff. Sculpt. de la porte de S. Sabine, tav. IX), на переплетѣ оклада Миланскаго Ев. VI ст. (Fleury, L'Evang., pl. 38) и въ указанномъ Ев. Импер. Публ. Библ. № 21. Христосъ совершаетъ чудо превращенія воды въ вино, прикасаясь рукою къ одному изъ сосудовъ, стоящихъ предъ Нимъ на возвышеніи. Предъ Нимъ стоитъ Богородица (фигура ея написана заново) со сложенными на груди руками; сзади Христа — Іоаннъ. Къ этой сценѣ, очевидно, относится фреска (рис. 3), данная на другой сторонѣ двери и изображающая, быть можетъ, амфитриклина съ жезломъ и юношу предъ сосудомъ, очевидно наполненнымъ водой. Сопоставленіе этихъ сценъ рядомъ — весьма естественно. Онѣ, взятыя вмѣстѣ, символизируютъ одно событіе — установленіе Евхаристіи, въ то время, какъ въ отдѣльности — первая представляетъ воспоминаніе о послѣдней вечери Христа съ учениками, когда установлено было таинство Евхаристіи, вторая — претвореніе вина въ кровь Христа (символъ Евхаристіи) [2]).

3) *Жертвоприношеніе Исаака* (Л. 48, р. 5). Сцена эта дана у насъ въ обычной композиціи, со всей обстановкой, установившейся для представле-

---

1) Въ Ев. Луки, гл. XXIV, 13—34, упоминается о двухъ ученикахъ.

2) См. толкованіе Кирилла Іерусалимскаго о Чудѣ (Catech. XXII, 11) и Августина о Бракѣ (Tract. VIII. In Ioan. I et 3), Martigny, Diction., art. Evcharistie.

нія ея съ VII—VIII ст. (впервые она дана въ болѣе сложной обстановкѣ, сравнительно съ памятниками на саркофагахъ, въ рукоп. Космы Индикоплова. Авраамъ поднялъ ножъ, чтобы заклать Исаака, стоящаго на колѣняхъ. Ангелъ, слетающій сверху въ ореолѣ, удерживаетъ рукой ножъ и благословляетъ правой рукой. Сбоку представленъ овенъ, зацѣпившійся рогомъ за дерево; подъ горой, у дерева привязанъ конь. Композиція сцены, данной въ мозаикѣ Монреале (15—H), весьма близка къ нашей.

Сцена жертвоприношенія Исаака въ памятникахъ первыхъ вѣковъ христіанства пользовалась особою популярностью, символизуя собою (въ лицѣ Исаака) страданія Христа и его воскресеніе. Съ этимъ значеніемъ, развитымъ у Отцовъ церкви, она принята позднѣйшимъ искусствомъ; въ такомъ значеніи она изображена у насъ. Какъ на памятникахъ саркофаговъ данная сцена въ своемъ значеніи — образа страданій Христа сближается съ сценой появленія Христа предъ Пилатомъ, такъ у насъ она можетъ быть сближена со сценой преданія Христа Іудой, которая была изображена на сѣверной стѣнѣ (отъ нея остались незначительныя остатки, теперь сдѣлана почти заново).

4) *Встрѣча Авраамомъ трехъ странниковъ* (Л. 47, р. 1). Эта сцена сближается со сценой *Гостепріимства Авраама*[1]), изображенной на сѣверномъ крылѣ хоровъ. Обѣ сцены даны у насъ въ своей обычной композиціи, близкой къ композиціи въ мозаикѣ ц. св. Марка Венеціи (tav. XVIII) и Монреале (15—E)[2]), гдѣ онѣ также, какъ у насъ сближены. Въ первой сценѣ Авраамъ на колѣняхъ, подъ деревомъ, простираетъ руки къ подходящимъ къ нему Ангеламъ, имѣющимъ въ рукахъ дорожные посохи. Средній изъ нихъ благословляетъ по гречески неименословно. Ангелы и Авраамъ въ сандаліяхъ.

Сцены эти, какъ извѣстно, пользуются въ христіанской иконографіи символическимъ значеніемъ — прообразомъ сцены Евхаристіи. (Кондаковъ. Ист. виз. иск., 85).

5) Въ то время, какъ главной сценой южнаго крыла хоровъ, служитъ— Бракъ въ Канѣ, такой сценой сѣвернаго крыла служитъ сцена *Тайной Вечери*, данной въ историческомъ представленіи. Композиція ея представляетъ собою переводъ болѣе ранній, чѣмъ напр. въ моз. Марка въ Венеціи (XIII tav. geom), или Монреале (t. 18—C). Онъ весьма близокъ къ переводу моз. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Христосъ возлежитъ на ложѣ, а ученики сидятъ за полукруглымъ столомъ, на которомъ стоитъ три

---

1) Рис. этой сцены не изданъ.

2) Въ моз. Монреале дана одна сцена — Встрѣчи трехъ странниковъ.

сосуда; на среднемъ сосудѣ лежитъ хлѣбъ (въ видѣ просфоры). Іуда простираетъ впередъ руку, открывая себя какъ предателя. Нѣкоторые изъ учениковъ разговариваютъ между собою, какъ бы недоумѣвая, а одинъ, ближайшій къ Христу, прикладывая руку къ груди, обращается, какъ бы съ вопросомъ ко Христу. Сцена носитъ вообще слѣды оживленія, какъ напр. и въ миніатюрѣ Гелатскаго мон. (Покровскій, указ. ст., табл. III, рис. 4), (въ каковомъ, какъ мы видѣли, у насъ дана и сцена Брака въ Канѣ).

6) *Три отрока въ пещи* (Л. 47, р. 3). Сцена дана у насъ также въ той обычной композиціи, какую находимъ на древнихъ саркофагахъ. Три отрока съ воздѣтыми руками, одѣтые въ восточные одежды, и въ хламиды, стоятъ въ пещи въ видѣ четыреугольнаго ящика; сзади нихъ Ангелъ въ одеждахъ вѣстника, съ распростертыми крыльями, возложилъ руки на головы двухъ крайнихъ отроковъ. По сторонамъ два служителя размѣшиваютъ огонь въ печи. Справа видна въ портикѣ фигура Навуходоносора въ византійскомъ царскомъ костюмѣ: въ стеммѣ и въ царской хламидѣ.

По своему значенію эту сцену можно сопоставить со сценой Жертвоприношенія Исаака; она также, какъ и послѣдняя, служила прообразомъ страданій и воскресенія Христа (Didron, Manuel, 118).

Итакъ сцены, данныя во фрескахъ хоръ Собора, можно раздѣлить на слѣдующія группы: 1) съ евхаристическимъ значеніемъ (Встрѣча и Гостепріимство Авраама, Вечеря Христа съ Учениками по воскресеніи и чудо претворенія воды въ вино, Тайная Вечеря) 2) сцены страстей и воскресенія Христа (Жертвоприношеніе Исаака, Три отрока въ пещи, Преданіе Христа Іудой).

Роспись сѣвернаго и южнаго крыла хоровъ сценами евхаристическаго характера можно объяснить, помимо необходимости пополнить литургическое представленіе сцены Евхаристіи (въ главной абсидѣ) — историческимъ и ея праобразами въ Ветхомъ Завѣтѣ, еще другимъ требованіемъ. Извѣстно, что въ Византіи царь и царица въ своихъ придворныхъ церквахъ слушали богослуженіе, стоя на хорахъ, царь на правой, а царица на лѣвой сторонѣ. Здѣсь же, на хорахъ, они принимали причастіе. Поэтому и изображенія, данныя на стѣнахъ хоръ, должны были гармонировать съ тѣмъ главнымъ священнодѣйствіемъ, которое совершалось здѣсь для царя, царицы и ихъ свиты. Быть можетъ, въ силу этого требованія и византійскіе художники, украшавшіе фресками нашъ Соборъ, сдѣлали указанный выборъ въ сюжетахъ для сценъ на стѣнахъ хоръ.

XXIV.

Живопись плафоновъ.

На хорахъ и подъ хорами Собора находятся плафоны, расписанные фресковою живописью. Такихъ плафоновъ шесть: четыре изъ нихъ (Листы: 32, 33, 25, 26) — на хорахъ, а два остальные (Л. 19, 20) — подъ хорами. Роспись ихъ представляетъ почти одну и ту-же композицію: въ центрѣ плафона монограмма Христа, по четыремъ сторонамъ ея погрудныя изображенія Ангеловъ Господнихъ въ медальонахъ [какъ показываетъ надпись: Ο ΑΝΓΕ(ΛΟϹ) ΚΥ(ΡΙΟΥ)]. Эта композиція на л. 19 осложнена изображеніемъ Серафимовъ, представленныхъ въ междуарочныхъ пространствахъ; на л. 20 и 26 мѣсто Серафимовъ занимаютъ симметрически расположенные кружки съ орнаментомъ, на л. 25 мѣсто кружковъ занято изображеніемъ четырехъ Евангелистовъ; на л. 32 это мѣсто занято шестикрылатыми (надпись: ἑξαπτέρυγα) Серафимами и многоочитыми (надпись: πολυόμματα) Херувимами.

Композиція плафоновъ въ простомъ видѣ своемъ (л. 20, 26, 33) представляющая монограмму Христа съ погрудными по четыремъ ея сторонамъ изображеніями Ангеловъ Господнихъ, извѣстна, какъ мы уже указывали (стр. 262 и слѣд.) съ V—VI ст., напр. въ ц. св. Виталія въ Равеннѣ, въ ц. Петра Хризолога, въ капеллѣ Зенона, гдѣ четыре Ангела несутъ медальонъ съ изображеніемъ самого Христа[1]) и т. д. Композиція идетъ отъ раннихъ образцовъ несенія или вознесенія Ангелами монограммы и образа Христа на саркофагахъ и въ мозаикахъ, такъ какъ извѣстно, что съ 692 г. символы Христа были замѣнены его историческими представленіями[2]). Извѣстная, появившаяся довольно поздно, икона «ἡ σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων», представляющая Архангеловъ, несущихъ медальонное изображеніе Христа, есть отдаленный переводъ этихъ раннихъ композицій — несенія монограммы Христа, или погруднаго Его изображенія. Наша же композиція въ изображеніи монограммы сохраняетъ переводъ древнѣйшихъ композицій этого рода. Привнесеніе въ композицію изображеній Херувимовъ и Серафимовъ стоитъ въ зависимости отъ Апокалипсиса, какъ и основная композиція, изображающая четырехъ Ангеловъ по сторонамъ свѣта. (Откровеніе Св. Іоанна, гл. VII, 1, и гл. IV, 6—8).

Иконографія чиновъ ангельскихъ появляется въ искусствѣ съ VI в. и, кажется, принадлежитъ Востоку. Въ Сирійскомъ Евангеліи VI в.[3]) въ сценѣ

---

1) Garruci. Storia dell'arte crist., t. IV. tav. 260, 223, 291.
2) Ibid., t. V, tav. 341, 3.
3) Garruci, III, tav. 139, 2.

Вознесенія находимъ изображенія многоочитаго Херувима и троновъ, а въ рукописи Космы Индикоплова[1]) находимъ изображенія многоочитыхъ Херувимовъ и Серафимовъ. Въ ц. св. Софіи Константинопольской въ парусахъ купола также находились изображенія Херувпмовъ. Въ Библіи св. Павла IX в., въ сценѣ Вознесенія Христосъ окруженъ шестикрылатыми Серафимами и апокалипсическими животными[2]). Во фрескахъ, открытыхъ въ баз. св. Лаврентія внѣ стѣнъ Рима, принадлежащихъ XI в., также изображены Серафимы[3]). Во всѣхъ этихъ случаяхъ изображенія тѣхъ и другихъ даны въ томъ типѣ, который извѣстенъ въ мозаикахъ XI—XII ст. въ ц. св. Марка въ Венеціи и въ Монреале, а также на множествѣ памятниковъ послѣдующаго времени.

Херувимы обыкновенно представляются съ четырьмя крылами, изъ которыхъ два сходятся вверху, два другія внизу — у ногъ. Они имѣютъ четыре головы, соотвѣтствующія четыремъ головамъ апокалипсическихъ животныхъ, причемъ голова Ангела занимаетъ среднее мѣсто и есть самостоятельная часть, которая удержана въ представленіи Серафимовъ, имѣющихъ одну голову. Иконографія Херувимовъ заимствовала всѣ эти черты представленія изъ Видѣнія Іезекіиля: «А изъ средины его какъ бы свѣтъ пламени изъ средины огня: и изъ средины его видно было подобіе четырехъ животныхъ — и таковъ былъ видъ ихъ: обликъ ихъ былъ, какъ у человѣка; и у каждаго четыре лица, и у каждаго изъ нихъ четыре крыла; а ноги ихъ — ноги прямыя, и ступни ногъ ихъ какъ ступня ноги у тельца, и сверкали какъ блестящая мѣдь, (и крылья ихъ легкія). И руки человѣческія были подъ крыльями ихъ, на четырехъ сторонахъ ихъ; и лица у нихъ и крылья у нихъ — у всѣхъ четырехъ; крылья ихъ соприкасались одно къ другому. Подобіе лицъ ихъ — лице человѣка и лице льва съ правой стороны у всѣхъ ихъ четырехъ; а съ лѣвой стороны лице тельца у всѣхъ четырехъ и лице орла у всѣхъ четырехъ. И лица ихъ и крылья ихъ сверху были раздѣлены, но у каждаго два крыла соприкасались одно къ другому, а два покрывали тѣла ихъ». (Книга Пророка Іезекіиля, гл. I, 5—12). Въ указанномъ изображеніи Сирійскаго Евангелія Херувимъ представленъ съ четырьмя головами, двумя руками, (изъ которыхъ одна также играетъ роль десницы надъ Богоматерью) и съ ногами тельца, которыя виднѣются изъ подъ лѣваго крыла. У Херувима также изображено на крыльяхъ множество глазъ, обстоятельтельство, указывающее на вліяніе Апокалипсиса. Въ рукописи Космы Индикоплова Херувимъ изображенъ вполнѣ по видѣнію Іезекіиля,

---

1) Ibid., tav. 145, 2 и 148, 2.
2) Д'Аженкуръ. Malerei, tav. XLII, 1.
3) Craus. Real — encyclopädie der christlichen Alterthümer, стр. 418.

также съ очами, руками, но безъ ногъ. Иконографія Херувимовъ въ болѣе позднее время усваиваетъ имъ человѣческія ноги, какъ въ Библіи Павла, на слоновой кости IX в., изданной Д'Аженкуромъ [1]), въ Монреале и др., Серафимы же уже въ рукописи Космы Индикоплова даны съ ногами [2]).

Серафимы изображаются безъ очей и съ шестью крылами, изъ которыхъ два сходятся надъ головой, два прикрываютъ тѣло и два распростерты (или опущены) по сторонамъ, съ руками, и съ ногами. Такъ изображены они у насъ (Л. 19 и 32).

Херувимы на нашей фрескѣ (Л. 32) представлены съ нѣкоторымъ различіемъ отъ обычныхъ изображеній. Символы Евангелистовъ распредѣлены по два у каждаго Херувима. Эти символы изображены не около головы Херувима, а выходящими изъ-за крыльевъ; они держатъ въ рукахъ закрытыя Евангелія — мотивъ, извѣстный въ Равеннскихъ и Римскихъ мозаикахъ [3]).

Крылья одного изъ Херувимовъ образуютъ двѣ сердцевидныхъ фигуры, опушенныхъ перьями, между тѣмъ какъ крылья другаго Херувима изогнуты.

Крылья Херувимовъ и Серафимовъ — краснаго цвѣта. Символы Евангелистовъ, равнымъ образомъ какъ и перья, — желтаго и краснаго цвѣта. Ангелы Господни, заключенные въ медальонъ и представленные какъ силы небесныя, одѣты одни въ царскія мантіи, другіе въ туники и лороны, третьи — въ царскія лоратныя туники (tunica laticlavia). Всѣ держатъ въ правой рукѣ мѣрила и въ лѣвой сферы съ изображеніемъ на нихъ креста; вокругъ головы нимбы. Перья крыльевъ Ангеловъ двухъ цвѣтовъ — краснаго и коричневаго.

Потолокъ, въ данномъ случаѣ небо, покрытъ голубой краской. Монограмма раскрашена голубой, желтой и красной; въ центрѣ ея звѣзда. Композиція плафона на л. 25 содержитъ погрудныя изображенія четырехъ Евангелистовъ [4]) въ историческомъ типѣ; всѣ они держатъ въ лѣвой рукѣ закрытыя Евангелія, при чемъ Маркъ благословляетъ неименословно, Іоаннъ именословно, а Матѳей и Лука — указываютъ на Евангеліе. Монограмма испещрена звѣдочками.

---

1) Sculpt., tav. XII, p. 16.

2) Garruci III, 148, 2 и 149, 1.

3) Въ ц. Космы и Даміана въ Римѣ, въ ц. S. Apollinare in Classe и ц. Петра Хризолога X. ст. въ Равеннѣ (Garruci, t. 4, t. 223). Самый ранній примѣръ подобнаго представленія извѣстенъ въ кат. S. Gaudioso (Garruci, t. 105).

4) Евангелисты по странной прихоти художника изображены въ медальонахъ различной величины.

XXV.

Святые.

По всему храму — на стѣнахъ, на столбахъ, поддерживающихъ хоры, на пилястрахъ — вверху и внизу — изображены въ колоссальный ростъ и въ медальонахъ святые: Святители, Пророки, Апостолы изъ числа 70, Мученики, Святыя жены и Мученицы. Мужскіе святые изображены въ ближайшихъ отдѣленіяхъ къ алтарной части, жены — въ двухъ послѣднихъ, направо и налѣво, какъ и въ Палатинской капеллѣ: здѣсь, по всей вѣроятности, и былъ гиникей или женское отдѣленіе [1]).

Изображеніе святыхъ мужскихъ и женскихъ во весь ростъ въ росписи главнаго нефа находимъ впервые въ ц. Apollinare Nuovo V ст., гдѣ они представлены надъ колоннами по сторонамъ главнаго нефа въ процессіональномъ движеніи ко Христу (мужскіе) и Божьей Матери (женскія); изображенія же святыхъ въ медальонахъ очень обычны. Въ церквахъ болѣе поздняго времени (VI—XI ст.) изображенія святыхъ встрѣчаются весьма часто. Подборъ ихъ въ росписи обусловливается, съ одной стороны, мѣстнымъ почитаніемъ извѣстныхъ святыхъ, съ другой — почитаніемъ ихъ всею церковью (напр. Святителей). Какъ столпы церкви, ея основа, святые изображаются на каждой сторонѣ столба во весь ростъ, иногда по два на одной сторонѣ (въ такомъ случаѣ второе изображеніе бываетъ погрудь).

Въ виду того, что всѣхъ изображеній святыхъ Кіево-Софійскаго храма такое огромное количество, что не было-бы возможности безъ частыхъ повтореній одного и того-же разобрать ихъ, мы раздѣлимъ эти изображенія на особыя группы, уже установившіяся въ искусствѣ къ этому времени и укажемъ на отличительныя черты каждой [2]).

Какъ и во всѣхъ вообще фрескахъ многоличныхъ, такъ и въ одноличныхъ, сквозитъ одна общая широкая основа типа: круглое лицо, широкооткрытые глаза, прямой правильный носъ, полныя губы: это общая схема. Частности, изъ которыхъ слагается уже иконописный типъ, могутъ быть легко подмѣчены. При обычной постановкѣ фигуры, когда одна нога —

---

1) Установить порядокъ въ распредѣленіи святыхъ въ нашихъ фрескахъ пока нѣтъ возможности: надъ святыми сохранилось лишь 20 древнихъ надписей, всѣ остальныя надписи сдѣланы по соображенію съ лицевыми иконописными подлинниками; такъ что яснымъ остается одно изъ дѣленій: мужскіе святые ближе къ алтарю, женскія за ними, какъ и въ росписи многихъ церквей, напр. ц. Св. Марка въ Венеціи, Палатинской капеллы, Спаса въ Нередицахъ и др.

2) Всѣхъ фресокъ одноличныхъ открыто 220, поясныхъ 108; написано по древнимъ контурамъ 555 полныхъ и 346 поясныхъ. П. П. Л. 'Описаніе Кіево-Соф. кафедральнаго собора. Кіевъ. 1882, стр. 44.

правая — нѣсколько выставлена впередъ; или же когда фигура стоитъ прямо, опираясь на обѣ ноги, одѣяніе, волосы, борода только и различаютъ фигуру.

Всѣ изображенія святыхъ разбиваются на слѣдующія группы:

1) Типъ ангельскій — для молодыхъ и для женъ представляетъ: у юношей короткіе волосы, раздѣленные на лбу[1]), или лежащіе шапкой[2]), а затѣмъ пышные, завивающіеся у ушей, спадающіе до плечъ[3]); типъ разнообразится небольшой раздвоенной бородкой у юношей съ продолговатымъ лицомъ[4]) и едва опушающей подбородокъ и щеки — съ круглымъ лицомъ[5]), иногда тонзурой[6]). Жены съ круглымъ лицомъ — типа Богородицы; иногда нѣкоторыя изъ св. женъ, какъ напр. Текла (Л. 24, р. 28), Евфимія (Л. 13, р. 8) съ продолговатымъ оваломъ, напоминаютъ лицо Ѳеодоры въ мозаикахъ ц. св. Виталія.

2) Типъ пророческій, онъ-же и типъ Іоанна Крестителя, является съ длинной остроконечной бородой и длинными, обыкновенно сѣдыми, волосами[8]).

3) Типъ апостольскій: небольшіе волосы, длинная, иногда четыреугольная борода, совпадающая со взлызлымъ лбомъ (Николай Чудотворецъ[9]). Аѳанасій[10]) и др.

Діаконы одѣты въ стихари, иногда богато украшенные шитьемъ, въ орари; держатъ кадило и ладоницу; Мученики—въ тунику, въ патриціанскую хламиду (со вшитымъ въ нее четыреугольнымъ кускомъ пурпура) и держатъ крестъ въ рукѣ; Святители одѣты въ хитонъ съ палицей, фелонь и кресчатый омофоръ; обыкновенно они держатъ Евангеліе, благословляя правой рукой, или указывая на Евангеліе; Святыя жены въ хитонахъ и мафоріяхъ, Мученицы съ крестомъ въ правой, лѣвая обыкновенно прикрыта. Святые воинствующіе: Георгій, Димитрій, Ѳеодоръ, Меркурій[11]), Горгоній[12]), Маврикій[13]) и др. изображены съ копьями. Ананія, Азарія и Мисаилъ[14]) изобра-

---

1) Л. 15, р. 2; Л. 35, р. 3.
2) Л. 15, р. 1; Л. 24, р. 25.
3) Л. 18, р. 7; Л. 29, р. 18; Л. 35, р. 2, 4, 5, 6, 7, 8; Л. 9, р. 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10; Л. 11, р. 4; Л. 36, р. 1, 4; Л. 42, р. 34; Л. 36, р. 5.
4) Л. 27, р. 1; Л. 39, р. 25; Л. 42, р. 35.
5) Л. 15, р. 1; Л. 11, р. 11; Л. 24, р. 25.
6) Л. 11, р. 3.
7) Л. 15, р. 3; Л. 16, р. 4; Л. 13, р. 10.
8) Напр. Л. 30, р. 5; Л. 15, р. 9 и многіе другіе.
9) Л. 13, р. 3.
10) Л. 13, р. 4.
11) Л. 43, р. 4.
12) Л. 9, р. 8.
13) Л. 35, р. 8.
14) Л. 35, р. 4, 5, 6.

жены въ азіатскихъ одеждахъ и богатыхъ хламидахъ, застегнутыхъ у горла большой фибулой. Первосвященникъ Захарія представленъ въ одѣяніи, подобномъ одѣянію Аарона въ мозаикахъ[1]); Апостолы изъ числа семидесяти — въ простомъ хитонѣ и гиматіи со свиткомъ[2]); царь Константинъ — въ стихарѣ и лоронѣ со стеммой на головѣ, въ красныхъ богатоукрашенныхъ сапожкахъ, со свиткомъ въ рукѣ[3]) и въ нимбѣ; царица Елена — въ женскомъ царскомъ одѣяніи и треугольной коронѣ[4]); Пульхерія — также въ царскомъ одѣяніи, но въ стеммѣ[5]). Нимбы у всѣхъ Святыхъ обыкновенно золотые (желтые).

XXVI.

Техника фресокъ.

Живопись Софійскаго собора выполнена al fresco, т. е. водяными красками на клею или на яичномъ бѣлкѣ по стуку или штукатуркѣ изъ отвердѣвающаго гипса. Контуры проведены остріемъ въ глубь, а затѣмъ наведены коричневой или черной краской. Для сохранности, живопись покрыта смолистымъ составомъ (лакомъ), откуда и теперь еще замѣтный слабый блескъ ихъ. Самые употребительные цвѣта: голубой, розовый, коричневый, бѣлый, зеленый, лиловый. Одежда выполнена мелкими складками; но еще нѣтъ и намека на позднѣйшую шрафировку, и на морщины въ лицахъ[6]).

XXVII.

2) Свѣтская живопись.

Роспись сѣверной и южной лѣстницъ.

Статья «о фрескахъ лѣстницъ Кіево-Софійскаго Собора» Н. П. Кондакова (въ Запискахъ Императ. Русск. Археол. Общества, т. III, за 1888 годъ, стр. 287—306) намѣчая путь къ дальнѣйшему изслѣдованію, во многомъ совершенно исчерпываетъ интересъ фресокъ. Все, что можно сдѣлать послѣ нея, это болѣе подробно изложить содержанія фресокъ и ихъ частностей, что въ общей совокупности и даетъ полное объясненіе ихъ.

---

1) Л. 11, р. 1.
2) Л. 11, р. 5.
3) Л. 11, р. 11.
4) Л. 13, р. 1.
5) Л. 13, р. 10.
6) О стилѣ фресокъ сказано было подробно уже ранѣе, см. стр. 309—310, 314.

Общее основанiе для изслѣдованiя фресокъ, какъ указываетъ упомянутая статья, заключается въ томъ, что роспись лѣстницъ имѣетъ спецiально византiйскiй интересъ. Если же живопись не имѣетъ прямаго отношенiя къ быту русскому, то чѣмъ можно объяснить ея присутствiе у насъ, въ росписи лѣстницъ? Замѣчательно то, что объ этой росписи, содержанiе которой, въ общемъ и въ частностяхъ, относится къ празднествамъ и играмъ во время ихъ, совпадающимъ съ окончанiемъ стараго года и началомъ новаго, нѣтъ никакихъ литературныхъ извѣстiй. Вопросъ въ данномъ случаѣ въ области художественно-бытовыхъ данныхъ стоитъ такъ-же, какъ и въ литературѣ о бытѣ народовъ, и косвенный интересъ фресокъ нашихъ лѣстницъ для быта славяно-русскаго состоитъ въ томъ, что многiя черты быта страны, повидимому чуждой, совпадаютъ съ коренными чертами быта не только русскаго, но и почти народовъ всей Европы. «Откуда эта аналогичность обряда, замѣчательное сходство, представляемое святочными обычаями современныхъ европейскихъ народовъ», спрашиваетъ А. Н. Веселовскiй. «Многое, говоритъ онъ, можно объяснить единствомъ натуралистическихъ представленiй, легшихъ въ основу ихъ; вмѣстѣ съ тѣмъ въ этомъ общемъ есть частности и совпаденiя, невольно вызывающiя вопросы о возможности одного древняго культурнаго влiянiя, распространившагося разновременно и оставившаго слѣды въ очертанiяхъ новаго обряда» [1]). Въ этихъ частностяхъ и совпаденiяхъ, равно какъ и въ единствѣ натуралистическихъ представленiй, быть можетъ, и лежитъ разгадка присутствiя особаго характера росписи въ нашемъ храмѣ. Черезъ византiйскую старину возможнымъ оказывается угадывать и старину, родственную русской. Многое совпадаетъ до такой степени, что молчанiе источниковъ о нашей росписи представляется совершенно законнымъ; весьма вѣроятно, что подобная роспись, равно какъ и внутреннее содержанiе ея, были явленiемъ слишкомъ обычнымъ для тогдашней Руси [2]). Извѣстiе о томъ, что Борисъ I, царь Болгарскiй, приказалъ росписать свой дворецъ сценами охоты, быть можетъ, и дошло до насъ потому, что эта грѣховная по тогдашнему роспись была замѣнена сценой страшнаго суда, сюжетомъ христiанскимъ, пробившимъ себѣ дорогу въ языческую, веселую страну. О существованiи подобной росписи у варварскихъ народностей, появившейся подъ культурнымъ влiянiемъ классиче-

---

1) *Розысканiя въ области русскаго духовнаго стиха* академика А. Н. Веселовскаго, стр. 103. На этомъ трудѣ, легшемъ въ основанiе объясненiй многихъ частностей росписи лѣстницъ, мы будемъ останавливаться довольно часто.

2) Описанiя Владимiровыхъ, Чурилиныхъ палатъ, по былинамъ, могутъ служить косвеннымъ намекомъ на это. См. Халанскiй. Великорусскiя былины Кiевскаго цикла. Варшава. 1885, стр. 196 — 200.

скаго міра, содержаніемъ которой были сцены охоты, воинственныя сцены, писанныя умѣлыми мастерами, извѣстно намъ по замѣчательнымъ открытіямъ живописи въ Керченскихъ гробницахъ [1]).

Уже св. Нилъ и св. Астерій увѣряютъ, что сюжеты граціознаго жанра охотничьяго и животнаго были во всеобщемъ распространеніи, и мозаика пола г. Тира [2]) (IV, V ст.) есть одинъ изъ замѣчательныхъ памятниковъ въ этой области. Изображенія цирковыхъ охотъ и игръ, ставшія орнаментальнымъ украшеніемъ для мозаическихъ половъ, тканей одеждъ, извѣстны съ очень ранняго времени. Поэтъ V ст. Сидоній Аполлинарій описалъ одну изъ тканей съ подобными украшеніями ассиро-персидскаго производства. Подобную ткань (IV—V ст.) мы находимъ въ изданіи Фишбаха [3]) — съ изображеніемъ охоты на льва, — а также у Линаса [4]) — изъ ризницы Миланскаго Собора. На замѣчательныхъ, такъ называемыхъ Коптскихъ тканяхъ, вывезенныхъ изъ Египта В. Ю. Бокомъ, и хранящихся нынѣ въ Императорскомъ Эрмитажѣ, среди богатаго разнообразія сценъ, взятыхъ изъ античнаго искусства, а также среди сценъ съ христіанскимъ содержаніемъ, находимъ цѣлый отдѣлъ изображеній различныхъ птицъ и животныхъ: собакъ, зайцевъ, обезьянъ, львовъ, медвѣдей; охоты на дикихъ звѣрей, львовъ и др. [5]).

Со времени иконоборства, именно съ VII, VIII ст., искусство особенно широко и сильно развивается въ монументальной живописи и переходитъ въ среду орнаментальную и декоративную [6]); съ этихъ поръ въ немъ замѣчается особенно сильно и азіятскій вкусъ. Жилыя комнаты, молельни, полы церквей покрывались живописью, веселящей взоры: изображеніями пейзажей, садовъ, деревьевъ, животныхъ, охоты и пр., исполненными мозаикой, или даже разноцвѣтными мраморами, какъ напримѣръ полъ базилики ἡ Νέα, составленный изъ разноцвѣтныхъ плитъ съ изображеніями животныхъ, геометрическихъ фигуръ (σχήματα) [7]), роспись плафона Палатинской капеллы, гдѣ «мы видимъ охоты на медвѣдя и за козулями, въ средѣ развлеченій, и,

---

1) См. Русскія древности въ памятникахъ искусства, издаваемыя графомъ И. Толстымъ и Н. Кондаковымъ, I вып., 32, 34 и II вып., стр. 62, 66—71. Спб. 1889.

2) Bayet. L'art. Byzantin. p. 31, 34.

3) Ornements de tissu, табл. 3, B.

4) Les origines de l'orfévrerie cloisonnée. Recherches sur ler divers genres d'incrustations, la joaillerie et l'art de métaux précieux. 1877—78. T. II, p. 234, 237.

5) Эти ткани, быть можетъ, относящіяся къ V — VII ст. и вносящія собою богатый матеріалъ въ малоизвѣстную еще въ своихъ памятникахъ область древне-христіанскаго искусства на востокѣ, заслуживаютъ ближайшаго изученія; изданіе ихъ въ свѣтъ было бы въ высшей степени полезнымъ для науки явленіемъ и заслужило бы всеобщую признательность и благодарность.

6) Кондаковъ. Византійскія церкви, 53, 4.

7) Ibid, 60.

повидимому, какъ цирковыя представленія, и цѣлый рядъ играющихъ на зурнѣ и свирѣли рабынь, и пиръ царя и царицы въ восточной обстановкѣ, и нагихъ борющихся атлетовъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и фантастическихъ грифоновъ, львовъ, павлиновъ и коршуновъ, уносящихъ козулю, и царственныхъ орловъ въ легендарныхъ сюжетахъ, напоминающихъ сказаніе объ Александрѣ, возносящемся на небо, а равно и Георгія побѣдоносца и пр.», что можно видѣть въ калькахъ, снятыхъ русскими архитекторами, Ѳ. И. Чагинымъ и А. Н. Померанцевымъ, и хранящихся въ С.-Петербургѣ, въ Музеѣ Академіи Художествъ. Въ Палермо, въ Пизанской башнѣ, теперь башнѣ Св. Нимфы, сохранилась комната, отдѣланная въ норманнскую эпоху; въ ней по стѣнамъ сохранились еще до сихъ поръ мозаики, представляющія охоту; изображены нагіе лучники, стрѣляющіе изъ лука [1]). Въ соборѣ города Отранто въ половой мозаикѣ представлены обыкновенные въ это время фигуры драконовъ, птицъ, клюющихъ листья большаго дерева, четырехъ львовъ, туловище которыхъ сходится къ одной головѣ, стоящихъ на драконахъ и змѣяхъ, изображенія стрѣлка, прицѣливающагося въ оленя, въ то время какъ пораженный стрѣлой олень лежитъ на землѣ. Среди разрушенныхъ частей можно распознать бойцовъ, вооруженныхъ щитами и дубинками [2]). На сколько былъ распространенъ обычай подобнаго рода украшеній, видно изъ описанія драгоцѣнныхъ одеждъ у Константина Порфиророднаго, которыя, принадлежа дворцовымъ храмамъ, развѣшивались по полатамъ (въ восьми камарахъ или аркахъ хризотриклинія) по случаю торжественныхъ пріемовъ. На этихъ одеждахъ были изображенія вепрей и грифоновъ, коршуновъ и львовъ, всадниковъ (на тканяхъ, называвшихся καβαλλάριοι) павлиновъ, орловъ и проч. [3]).

Восточный орнаментъ знакомитъ насъ съ тѣмъ фантастическимъ животнымъ и охотничьимъ жанромъ, который былъ вполнѣ перенесенъ на почву византійскаго искусства. Здѣсь мы видимъ львовъ, лежащихъ на фантастическихъ цвѣтахъ, птицъ, собакъ, львовъ, нападающихъ на ланей, лебедей, павлиновъ, бабочекъ, фантастическихъ зеленыхъ птицъ, быковъ, охоту на зайцевъ, изображенія грифовъ, барсовъ и др. [4]).

Это общее направленіе въ искусствѣ, конечно, должно быть принято во вниманіе, но съ другой стороны игры и охоты въ общемъ выборѣ сюжетовъ, какъ близко знакомыя и родныя для славянскаго князя, о чемъ

---

1) Andrea Terzi. La capella di S. Pietro, ч. I, гл. II, стр. 9.

2) Schulz. Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Band I, Dresden, 1860, стр. 264.

3) Const. Porphyrag. «De cerimoniis aulae byzantinae». Bonae, 1829, I p. 580—1.

4) Collinot и Beaumont. Ornements arabes, persans et turcs.

часто говорятъ и наши лѣтописи, и яснѣе всего поученіе Владиміра Мономаха, могли быть заказаны для росписи именно, быть можетъ, въ силу привлекательности для князя подобнаго рода охотничьяго и веселаго святочнаго жанра. Такимъ образомъ, во первыхъ, существованіе росписи именно такого характера и содержанія, а не инаго, является въ духѣ времени и нравовъ страны, во вторыхъ обрядовая сторона славянскихъ и русскихъ новогоднихъ праздниковъ, схожая съ чертами обрядностей византійскихъ, запечатлѣнныхъ во фрескахъ лѣстницъ, дозволяетъ искать точекъ соприкосновенія въ бытѣ Византіи и Руси, культурнаго вліянія, взаимодѣйствія этихъ странъ. Въ этомъ заключается интересъ фресокъ, уже какъ явленія на русской почвѣ.

Всѣ сюжеты нашей фресковой росписи, исключая нѣкоторыхъ медальонныхъ изображеній (Л. 55, р. 6, 9 и всѣ медальоны на л. 53, р. 10), принадлежатъ къ циклу зимнихъ празднествъ, справлявшихся въ Византіи съ 24 Ноября, начинавшихся Врумаліями, переходившихъ затѣмъ къ Сатурналіямъ, Вотамъ, и заканчивавшихся Каландами, крайній предѣлъ которыхъ былъ Крещеніе (Богоявленіе). Эти празднества сопровождались въ Византіи особаго рода обрядами, играми и зрѣлищами. Въ силу близости и продолжительности этихъ праздниковъ, обрядовая сторона многихъ изъ нихъ перемѣшалась съ обрядовой стороной сосѣднихъ праздниковъ, и, напр. Каланды, смѣшавшись съ Вотами и Врумаліями, существовали такъ вплоть до XIII ст., когда обрядность ихъ была перенесена на масляницу [1]). Иногда фрески наши и даютъ ту послѣдовательность, которая существовала въ обрядности указанныхъ праздниковъ. На южной лѣстницѣ, на лѣвой ея сторонѣ, имѣемъ сцены цирковыхъ охотъ и изображеніе ипподрома. Представленъ пардоваллъ, натравившій концемъ копья пятнистаго барса на сѣрую олениху; далѣе левъ и львица терзаютъ оленя. Ниже этой сцены представлена охота на кабана съ собакой (Л. 52, р. 1, 2); ниже послѣдней, очевидно, была еще какая-то сцена изъ цикла охотъ, но отъ нея остался фрагментъ. Не умѣстившіяся на этой сторонѣ сцены охоты художникъ перенесъ направо, и здѣсь представлены: охотникъ на лошади, убивающій копьемъ волка, двое охотниковъ съ собакой, преслѣдующіе векшу на деревѣ (Л. 54, р. 4). Сцены охоты происходятъ въ лѣсу, но это не значитъ, что онѣ выступаютъ изъ ряда цирковыхъ представленій. Подробности охотничьяго характера совмѣщаются здѣсь съ костюмами игрецовъ и паяцовъ, изображенныхъ въ другихъ сценахъ. Пардоваллъ одѣтъ въ тунику съ поднятыми на бедрахъ

---

1) Веселовскій. Розысканія, VII, стр. 97 — 103.

полами и подпоясанную, — костюмъ, извѣстный очень рано на востокѣ — въ Персіи и средней Азіи. Онъ, очевидно, восточнаго происхожденія и на это обстоятельство указываетъ еще то, что христіанское искусство отмѣчаетъ этимъ костюмомъ лицъ восточнаго происхожденія—трехъ волхвовъ, трехъ отроковъ въ пещи. Одежды гладіаторовъ на диптихахъ, представляющихъ цирковыя игры и охоты [1]) (какъ извѣстно, гладіаторы въ большинствѣ случаевъ были варвары), представляютъ вообще варварскую одежду. Всякаго рода мимы, фокусники, издавна извѣстные Риму подъ именемъ Сирійцевъ, могли занести этого рода костюмъ давно знакомый Востоку, на Западъ. Объ этихъ одеждахъ мимовъ въ житіи св. Берольда говорится, какъ «*ab utroque latere divisis*» [2]). Эту одежду находимъ на коптскихъ тканяхъ въ сценахъ охотъ и цирковыхъ игръ, какъ на диптихахъ и въ указываемой ниже мозаикѣ Кароагена. Съ описаннымъ костюмомъ встрѣчаемся и позднѣе, такъ напримѣръ въ миніатюрѣ рукописи Парижской Національной Библіотеки XV в., представляющей охотниковъ [3]).

Весь составъ актеровъ (окрутниковъ) включалъ въ себя также поводарей различныхъ прирученныхъ животныхъ: медвѣдей, барсовъ и т. п., о которыхъ Кодинъ говоритъ: «извѣстно и то, что повадари барсовъ, когда водятъ барсовъ, то верхомъ въѣзжаютъ во дворецъ и также верхомъ выѣзжаютъ» [4]); на нихъ, какъ и вообще на паяцахъ и актерахъ, находимъ эти же самыя одежды. Костюмъ этотъ состоитъ изъ рубахи (туники), которая у бедръ была разрѣзная; полы пристегивались посредствомъ аграфовъ къ поясу для свободы движеній. Варварская прическа бѣлокурыхъ длинныхъ волосъ, падающихъ на плечи, и верхній развѣвающійся плащъ дополняютъ костюмъ пардовалла. Самыя частности рисунка: деревья съ листвой въ видѣ огромнаго зеленаго цвѣтка на вѣтви и изображенія звѣрей даны въ восточномъ вкусѣ.

Къ сценамъ охоты въ циркѣ относится также изображеніе на сѣверной лѣстницѣ воина, одѣтаго по римски, охотящагося на медвѣдя (Л. 55, р. 3), а также изображеніе бѣгущей собаки (Л. 53, р. 6).

Въ связи съ цирковыми играми расположены зрѣлища Константинопольскаго ипподрома, переданныя въ нашихъ фрескахъ, какъ говоритъ Н. П. Кондаковъ, съ такими историческими реальными подробностями,

---

1) Два такихъ диптиха изъ коллекціи Базилевскаго находятся теперь въ Императорскомъ Эримтажѣ.

2) Веселовскій. Розысканія VII, 210. Это выраженіе, очевидно, соотвѣтствуетъ греческому наименованію формы одежды «δίσχιστα».

3) Bayet. L'art. byz., 223.

4) Кондаковъ, указ. стат., стр. 290.

какъ ни въ одномъ изъ намъ извѣстныхъ памятниковъ. Представлена стама — или зданіе ипподрома въ формѣ буквы П; она имѣетъ стойла для колесницъ въ видѣ четырехъ аркадъ на колоннахъ. Внутри верхней части аркадъ выставлены значки геніоховъ — дискъ съ вырѣзаннымъ внутри рогомъ луны: τὰ φεγγία τοῦ σαξίμου, о которыхъ говоритъ Константинъ Порфирородный [1]); выше представлены окна, въ которыя глядятъ люди. Аркады имѣютъ запертыя рѣшетки; за ними — четыре геніоха на колесницахъ, запряженныхъ четырьмя конями. Это — четыре константи-

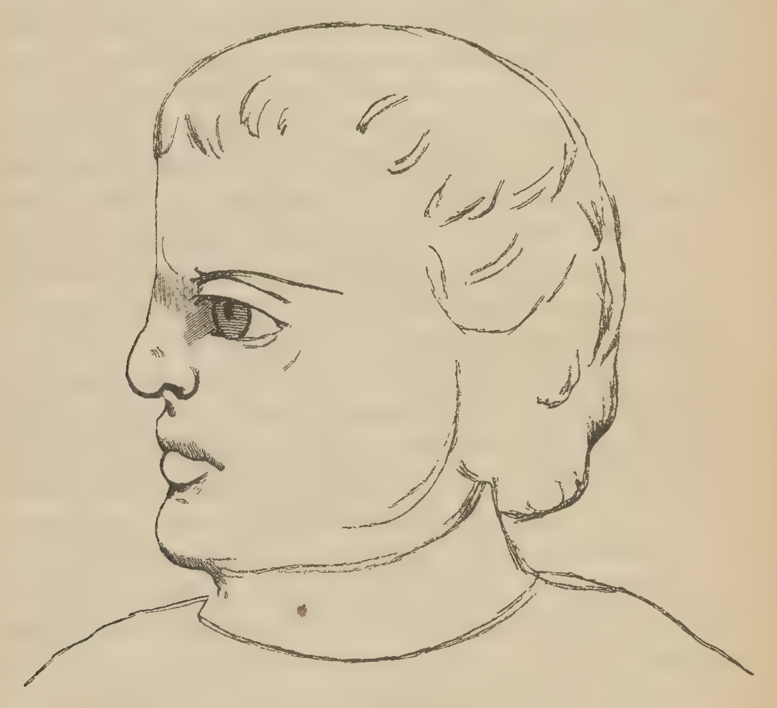


Рис. 6.

нопольскіе димота: дима Венетовъ — голубыхъ, Прасиновъ — зеленыхъ, Левковъ — бѣлыхъ и Русіевъ — красныхъ, что и отмѣчено цвѣтомъ туникъ геніоховъ [2]). Волосы геніоховъ, судя по тому, какъ они даны у двухъ среднихъ (головы двухъ крайнихъ переписаны), должны были быть представлены только на задней части головы, такъ какъ, согласно обычаю фратрій ипподрома, волосы на передней части головы остригались или брились [3]).

1) De cerim. I, гл. 65, p. 294.

2) Кондаковъ, указ. ст., стр. 291.

3) Веселовскій, VII, 143. О дѣйствіи четырехъ колесницъ на ипподромѣ см. у Константина Порфиророднаго. (De cerimoniis, I, p. 353).

Прилагаемый рисунокъ, (см. рис. 6, сдѣланный въ калькѣ), представляетъ чрезвычайно типичную головку одного изъ этихъ геніоховъ, на лбу котораго реставраціей прибавлены волосы (въ изданіи Прохорова [1]) онъ является съ обритымъ лбомъ); типъ лица близко напоминаетъ типъ классическаго искуства, весьма употребительный и въ христіанское время — на саркофагахъ — въ изображеніи по угламъ масокъ — и въ живописи. Возлѣ стамы представлены три трибуна ипподрома, или какіе нибудь другіе оффиціалы. Одинъ изъ нихъ поднялъ руку, а два другіе заложили руки за спину. Эти трибуны — или варвары, или греки, костюмированные по варварски. «На ихъ туникахъ нашито по пяти, видимо металлическихъ, щитковъ, окаймленныхъ жемчужной нитью съ изумрудомъ въ ромбоидальномъ гнѣздѣ и филигранными украшеніями вокругъ въ типѣ золотыхъ издѣлій Византіи и южной Европы вообще въ эпоху VIII—X ст.». На головахъ у нихъ видны остроконечныя шапки изъ золотой ткани съ разводами. Ко-



Рис. 7.

динъ называетъ ихъ περσικὸν φόρεμα, ἀγγουρωτὸν ὀνομαζόμενον, ἔχον ἀντὶ μαργελλίων πάνιον κιτρίνον, головнымъ уборомъ отряда Вардаріотовъ. Если эти оффиціалы не сами Вардаріоты, то начальники димотовъ, наряженные въ варварскіе костюмы, потому что они также въ цвѣтныхъ (бѣлая, розовая, голубая) туникахъ. Съ ними представленъ распорядитель, μαΐστωρ [2]). Подъ изображеніемъ четырехъ геніоховъ находилась, какъ свидѣтельствуютъ рисунки въ изданіи Прохорова «Русскія древности» (Апрѣль, 1871 г.), сдѣланныя по фотографіямъ Ѳ. Г. Солнцева, цѣлая сцена, не вошедшая въ составъ рисунковъ Атласа, изданнаго Императ. Арх. Обществомъ. Эта сцена не вполнѣ сохранившаяся, позволяетъ, однако, видѣть,

1) «Русскія Древности», 1871 г., Апрѣль.
2) Кондаковъ, указ. ст., стр. 292.

что содержаніемъ ея служитъ представленіе гладіаторскаго кулачнаго боя, которымъ на ряду съ другими играми сопровождялось празднество Сатурналій и въ христіанское время. (См. рис. 7). По данному знаку, который даетъ поднимая правую руку вверхъ магистръ игръ, бойцы очевидно, вступаютъ попарно въ рукопашный бой. На нихъ тѣ-же одежды, что и на остальныхъ димотахъ.

Разобранныя сцены охоты и ипподрома, данныя у насъ въ живописныхъ композиціяхъ, иллюстрирующихъ одни за другими идущія празднества, образуютъ обширный циклъ сюжетовъ чисто орнаментальнаго характера. Мы указали уже на извѣстіе Константина Порфиророднаго о тканяхъ съ изображеніями фантастическихъ и иныхъ животныхъ и птицъ. Уже съ очень раннихъ поръ въ римскихъ мозаикахъ, на множествѣ различнаго рода художественныхъ издѣлій и даже на глиняныхъ лампочкахъ, мотивы цирковыхъ игръ и представленій находятъ себѣ мѣсто въ качествѣ орнамента, украшенія. Извѣстная мозаика, найденная въ Карѳагенѣ на мѣстѣ бывшаго храма Аполлона и принадлежащая христіанскому времени, представляетъ въ прототипѣ почти всѣ сцены ипподрома и охоты, которыя находимъ въ нашихъ фрескахъ, давая въ то-же время много новыхъ сценъ. Въ плетеніяхъ, образующихъ медальоны, мы находимъ тѣ-же четыре квадриги и въ тѣхъ-же композиціяхъ, что и у насъ: дикаго звѣря, преслѣдующаго козулю (?); охотника на конѣ, преслѣдующаго лань и зайцевъ, спустившаго собаку на лисицу; всадника, поразившаго копьемъ дикаго кабана; пѣшаго охотника, сражающагося съ медвѣдемъ, рогатиной колющаго какого-то дикаго звѣря; конныхъ и пѣшихъ, охотящихся съ учеными соколами, которые сидятъ у нихъ на рукахъ и на плечахъ; охотниковъ, возвращающихся съ охоты и несущихъ вдвоемъ привѣшенную къ жерди добычу; грызущихся между собой дикихъ звѣрей, тигровъ; птицъ на вѣтвяхъ деревьевъ и т. п. Дѣйствіе происходитъ въ лѣсу, хотя квадриги и костюмировка охотниковъ указываетъ на то, что они принадлежатъ къ димамъ ипподрома. (См. рис. 8[1]). Вообще-же въ этой мозаикѣ жанръ охотничій перемѣшивается съ жанромъ животнымъ, какъ и въ мозаикѣ г. Тира. Съ этимъ смѣшеніемъ жанровъ встрѣчаемся и во множествѣ другихъ памятниковъ — болѣе поздняго времени, на матеріяхъ, въ миніатюрахъ, плафонахъ потолковъ и т. д.; на матеріяхъ, собранныхъ напр. въ изданіи Фишбаха, видимъ: львовъ, барсовъ, медвѣдей въ ошейникахъ, привязанныхъ на цѣпь къ дереву, лань, удерживаемую за ошейникъ руками, кото-

---

1) Рисунокъ заимствованъ изъ Revue Archéologique, VII année, I, p. 261.

рыя представлены въ орнаментальныхъ плетеніяхъ и т. д. [1]). На одной ткани представлены mansuetarii — укротители звѣрей въ циркѣ, покрывающіе полой одежды глаза раздраженному льву и придавливающіе ему спину

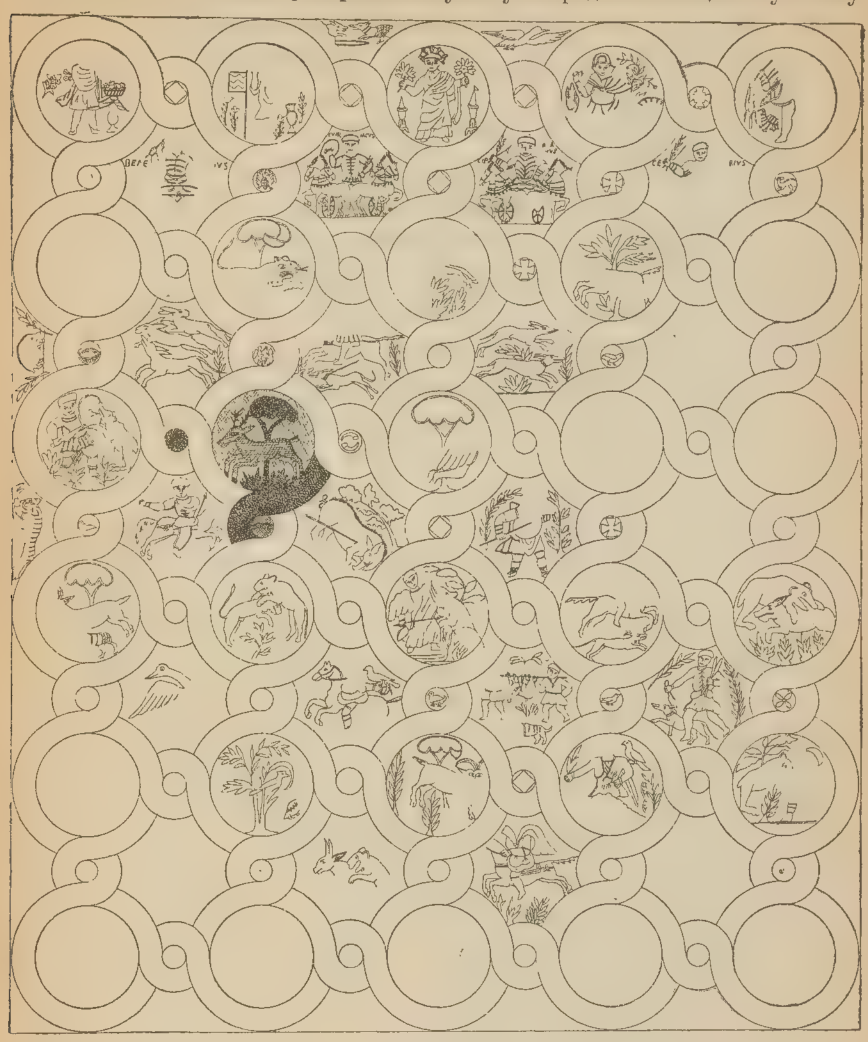


Рис. 8.

колѣномъ [2]). На другой ткани изъ коллекціи Лувра представленъ *auriga* — геніохъ, выѣзжающій на цирковыя ристанія; онъ стоитъ на квадригѣ; двое agitatores съ бичами въ рукахъ подносятъ ему вѣнокъ. На византійской

1) Ornements de tissu, 8, 13, 131.
2) Bock. Geschichte der liturgischen gewänder des Mittelalters. Bonn. 1866. T. I, taf. II.

ткани ц. Мюнстербильзена представлена подобная-же квадрига, уже въ полномъ бѣгѣ; auriga эфіопъ съ поднятыми руками размахиваетъ бичемъ и гонитъ во весь опоръ коней; украшеніе колесницъ и лошадей указываетъ на принадлежность его къ партіи голубыхъ [1]). На ткани въ собраніи Лескара въ Верденѣ—IX в. изображенъ возница, принадлежащій также къ партіи голубыхъ [2]).

Цирковыя представленія были излюблены въ Византіи. Они шли отъ извѣстныхъ игръ въ честь Сатурна, которому venationes et quae vocantur munera attributae sunt, и сопровождались играми въ циркѣ, борьбой гладіаторовъ, охотами и закланіемъ поросенка [3]). Память о празднествахъ, совершавшихся въ честь Сатурна и въ христіанское время подвергшихся осужденію со стороны учителей церкви, слышится еще и въ русскихъ памятникахъ поучительной духовной литературы.

Сатурналіи въ Византіи примыкали къ Врумаліямъ, т. е. празднествамъ въ честь Діониса Ѳракійскаго, и, какъ показываетъ наша фреска, сопровождались обычаями, напоминавшими древнее закланіе поросенка и подарками царю во время пира. Сейчасъ-же за сценами охотъ и цирковыхъ представленій изображена интересная сцена поздравленія свиной головой и окорокомъ, отдѣленная отъ сцены охотъ лишь орнаментомъ (Л. 54, р. 1, 2, 3, 4); она, быть можетъ, представляетъ остатокъ отъ изображенія поздравленій во дворцѣ, во время царскаго пира, на что указываетъ занавѣсъ, переносящій дѣйствіе въ палаты. Препозитъ или магистръ (судя по его маніаку) юный и безбородый, надѣвшій по случаю святокъ тюрбанъ, стоитъ воздѣвши руки и какъ-бы обращаясь къ лицу, которое не сохранилось, по всей вѣроятности императору. За этимъ приставомъ идетъ бородатый распорядитель колядъ въ остроконечномъ тюрбанѣ, держа лѣвой рукой на плечѣ свиную голову, а въ правой опущенный свиной окорокъ (полть) [4]). Слѣдующая непосредственно сцена изображаетъ остіарія, который даетъ знакъ позволенія (νεῦμα); приставъ обращается къ императору, за нимъ одинъ изъ колядниковъ несетъ блюдо для сбора обычныхъ на святочномъ пирѣ денежныхъ раздачъ (ἀποκόμβια), (см. рис. 9, сдѣланный въ калькѣ) а третьимъ идетъ ловчій съ копьемъ.

Аналогичные обряды, сохранившіеся и до сихъ поръ по всей Европѣ, и по миѳологическому сродству восходящіе къ празднествамъ въ честь

1) Linas. Les origines de l'orfèvrerie, II, p. 845 и 478.

2) Linas, Notice sur cinq anc. étoffes, pl. V.

3) Веселовскій. Розысканія, VII, стр. 100.

4) Въ Ев. Недѣльномъ Хлудовской Библіотеки XIV в., № 29 находимъ также ряженаго, несущаго на приподнятыхъ рукахъ окорокъ. (В. Стасовъ. Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени. LXV, 23).

Сатурна, могутъ дать ясное понятіе о сущности обряда, который имѣемъ въ нашей фрескѣ. Свиное мясо, свиная голова, либо печенье въ образѣ свиньи составляетъ необходимую принадлежность Васильева вечера [1])



Рис. 9.

(1 Генваря, въ день св. Василія, покровителя скота на Востокѣ) и рождественскихъ святокъ не только у русскихъ, но и у болгаръ, сербовъ, ру-

1) Сербск. Васильив дан, Василица; Болгар. Василица, когда ходятъ «васильичари», Румынск. Sfantul vasilic; на Кавказѣ Бацила — свиная голова и т. д. Веселовскій. Розысканія VII, 108, 109.

мынъ, въ Сициліи, Англіи, Германіи, Скандинавскихъ земляхъ, на Кавказѣ. Въ Костромской губерніи для Васильева вечера варятъ свиныя ноги; поселяне ходятъ въ этотъ вечеръ подъ окна собирать пироги и свиныя ноги, приговаривая: «Свинку да боровка выдай для Васильева вечерка»[1]); у людей зажиточныхъ цѣлую недѣлю отъ Рождества до Новаго года стоитъ на столѣ свиная голова. Въ Орловской губерніи на Новый годъ приготовляютъ жаренаго поросенка и называютъ его Кесарецкимъ, т. е. Кесарійскимъ, по имени Василія Кесарійскаго, давшаго свое имя первому дню Новаго года. Кликанье Овсеня, отчего и самыя пѣсни названы овсеневыми, и воспѣваніе Овсеня (и Василія) и его пріѣзда наканунѣ Новаго года, также заключаетъ упоминаніе о свинкѣ:

Мосточекъ мостили,
Сукномъ устилали,
Гвоздьми убивали. Ой, Овсень! Ой, Овсень.
Кому-жъ, кому ѣхать
По тому мосточку?
Ѣхать тамъ Овсеню (иногда Василью)
Да Новому году. Ой, Овсень! ой, Овсень!
На чемъ ему ѣхати?
На сивенькой свинкѣ.
Чѣмъ погоняти?
Живымъ поросенкомъ [2]).

---

1) Сказанія русск. народа. Праздники и обычаи. Сахарова. Спб. 1875, 5.

2) Галаховъ, Ист. русск. слов., 9. Къ Скандинавскому Фрейру, какъ господину и покровителю скота, взываютъ о плодородіи, какъ и къ Сатурну, который былъ богомъ плодородія и благословеній міра, и приносятъ ему въ жертву вепря. Вепрь съ золотой щетиной везетъ его колесницу, какъ сивая свинка везетъ Авсеня въ русскихъ колядкахъ.

Въ Англіи до сего времени пекутъ въ Рождество кабановъ изъ тѣста и ставятъ на столъ вмѣстѣ съ другими явствами. (Снегиревъ. Русскіе простонар. праздн. II, 20). Въ Скандинавіи рождественскіе святки извѣстны подъ именемъ Юльскаго праздника. На Юльскій праздникъ убиваемъ былъ, какъ мы упомянули выше, въ честь Фрейра большой вепрь въ присутствіи короля. По окончаніи жертвы всѣ предавались Юльскимъ весельямъ, которыя состояли въ ѣдѣ, питьѣ, пляскахъ и разныхъ играхъ впродолженіи семи дней. (Ibid., 17, 18). Въ канунъ Рождества датчане приносили въ древности человѣческія жертвы, а готы кабана; и до сихъ поръ въ тѣхъ краяхъ пекутъ въ Рождество кабановъ изъ тѣста, ставятъ ихъ на столъ вмѣстѣ съ другими явствами и не трогаютъ во весь праздникъ, думая, что отъ этого зависитъ благополучіе.

У румынъ въ день св. Василія ставится на столъ Vasilica—свиная голова, украшенная полотенцемъ, бусами, лентами, которую затѣмъ носятъ съ пѣснями. Въ Грузіи наканунѣ Новаго года пекутся хлѣбы «бакила» или бацила, и одинъ изъ нихъ въ образѣ человѣка въ честь Василія Великаго, называемаго тамъ именемъ Бацила.

У осетинъ пекутся также хлѣбы въ образѣ коровъ, лошадей, барана, по имени «Басилика», т. е. Василія.

Въ Гуріи въ день Новаго года одинъ изъ поздравителей, одѣтый богаче другихъ, входитъ въ домъ съ подносомъ, на которомъ лежитъ хлѣбъ, а вокругъ него образъ св. Василія, драгоцѣнные каменья, фрукты и свиная голова, означающая будто-бы кабана, въ древности истреблявшаго народъ и убитаго Василіемъ Великимъ. Для пополненія обзора

Какими обрядностями сопровождался этотъ праздникъ въ Византіи около XI ст., мы не знаемъ изъ литературныхъ извѣстій, однако по фрескамъ нашего собора можно предполагать, что обрядность состояла въ поздравленіи по домамъ со свиной головой и колядами въ пору Каландъ (отъ 1—5 Января), завершавшихся при дворѣ (5 Января) готскимъ пиромъ, такъ называемымъ жатвеннымъ, сопровождавшимся воинственной пляской ряженыхъ готѳовъ. Самое поздравленіе можно отнести, какъ вездѣ, такъ и въ Византіи, на 1 Января, т. е. на Васильевъ вечеръ, иначе на Воты (1 Января) съ клеторіями, т. е. почетными пирами («паствы», какъ называетъ Славянская Кормчая 1282 г.) въ царскомъ дворцѣ и угощеніемъ народа.

Итакъ разобранная часть росписи даетъ намъ два, одно за другимъ слѣдовавшія празднества: Сатурналіи съ охотами и играми въ циркѣ и Воты, которыми начиналось празднованіе Каландъ.

По отношенію къ частностямъ этихъ фресокъ должно замѣтить, что колядникъ, несущій блюдо, извѣстенъ въ русскомъ быту подъ именемъ «мѣхоноши»: «нашъ мѣхоноша кошель носитъ»; его обязанность состояла въ томъ, чтобы собирать подачки и носить за партіей окрутниковъ. Это скоморохъ, объ остроуміи и ловкости котораго поется въ пѣснѣ про стараго Терентьища. А. Н. Веселовскій дѣлаетъ догадку, что слово carbonasius происходитъ отъ славянскаго крабій, кравиѧ, рус. коробъ и по смыслу, быть можетъ, есть древнее названіе мѣхоноши (carbonasius); у бѣлоруссовъ онъ «волочебникъ», волочай, «волочинникъ», — которые были первоначально игрецы, а затѣмъ распѣвали духовные стихи[1]). Кстати замѣтимъ здѣсь, что въ одной русской пословицѣ сохранилось и описаніе формы полтя, несомаго колядникомъ: «Великъ да тонокъ, какъ именинный полотъ»[2]).

Уже у Константина Порфиророднаго такъ называемый τρυγητικόν Γοτθικὸν δεῖπνον, vindemialis, жатвенный пиръ (въ честь Діониса Ѳракійскаго первоначально), вмѣсто мимической пляски, изображавшей сборъ винограда, сопровождается воинственными готскими играми и плясками. Въ силу напора варварскихъ народностей придворный этикетъ съ его празднествами и церемоніями долженъ былъ усвоить многое изъ чуждыхъ обычаевъ, такъ что готская игра первоначально и была принята въ этикетъ двора со всѣми особенностями этой народности, когда готѳамъ позволялось

укажемъ на грузинскій обрядъ масляницы, заимствовавшей многое отъ рождественскихъ святокъ со стороны обрядовой: ряженые «берикееби» и «гори» свиньи (ряженые въ свиней) составляютъ партіи. Происходитъ игра убиванія кабана до тѣхъ поръ, пока онъ не прикинется убитымъ. (Веселовскій. Розыск. VII, 438—9, 440, 436).

1) Розыск., VII, 212.

2) Архивъ Калачова. Пословицы и поговорки. 1854 г., кн. II.

приходить къ императору съ поздравленіемъ. Затѣмъ, когда этотъ обычай укоренился, по извѣстію Кодина, уже сами Греки, переряживаясь въ готѳовъ, приходили съ поздравленіями, за что получали деньги. Рядомъ съ памятью въ русскомъ святочномъ обрядѣ о жатвенномъ (виноградномъ) пирѣ: «виноградье красное, зеленое», или какъ въ Шенкурскомъ и Вольскомъ округахъ рядомъ съ хожденіемъ съ колядой и виноградьемъ, во всей Европѣ сохранился тотъ характеръ игръ и потѣхъ Январскихъ празднествъ (Καλανδῶν ἑορτῆς), которыми сопровождались они въ Византіи. Зонарино толкованіе на 62 главу канона Трульскаго собора, воспринятое въ текстъ Кормчей книги, поясняетъ: «Каланди соуть пьрвіи въ когмьждо мц҃и днь҃ к, въ нихъ же обычай бѣ єллиномъ творити жертвы; і Вота же, і євроумалиꙗ (слившіяся съ каландами) єлиньстии бѣаху праздьници; Вроумъ бо порекло єсть Діѡнисово», почему св. отцы не повѣлеваютъ «моужемъ облачатисѧ въ женскыꙗ ризы, ни женамъ въ моужьскыꙗ, єже творѧть на праздьникы Діонисовы плашюще, ни лиць же косматыхъ възлагати на сѧ, ни козлихъ, ни сатоурьскыхъ, косматаꙗ лица оубо соуть на поруганє нѣкымъ оухыщрена, козльꙗ же ꙗко жалостьна и на плачь подвизающе, сатоурьскаꙗ же Дионисовъ (въ честь Діониса Ѳракійскаго) праздникъ творѧще бѣахоу» [1]). Вотъ какъ описываетъ праздникъ Календъ Астерій (IV, V ст.) [2]): «Они (празднующіе), уподобивъ колесницу сценѣ, осмѣиваютъ высшую власть и зазываютъ знаками толпу зѣвакъ и публично оскорбляютъ и это считается очень достойнымъ образомъ дѣйствія. Но, кто могъ бы разсказать обо всемъ остальномъ? Самый главный изъ нихъ безъ зазора изображаетъ женщину.... распускаетъ хитонъ до ногъ, перевязываетъ грудь поясомъ, надѣваетъ женскую обувь, на головѣ устраиваетъ кробилъ по обычаю женщинъ и носитъ овечью шкуру. Между тѣмъ сановники, ипаты раздаютъ деньги и геніохамъ, и безпутнымъ флейтщикамъ, и мимамъ, и плясунамъ.... и дикимъ и отчаяннымъ бойцамъ съ дикими звѣрями, и даже самимъ дикимъ звѣрямъ».

Накануне Новаго года въ Россіи крестьяне справляютъ «богатую кутью» или «богатый вечеръ», называемый щедривкой или щедрухой, поютъ пѣсни и гадаютъ о «щедромъ» или богатомъ годѣ. Парни маскируются кто медвѣдемъ, кто бабой ягой, кто Меланкой, какъ великорусскіе крестьяне о святкахъ быкомъ, медвѣдемъ, волкомъ, лисицей, журавлемъ, бабой ягой, чортомъ и т. п. Колядованіе съ козой, отбываемое въ Бѣлорусіи на новый

---

1) Буслаевъ. Истор. Христ., стр. 382—3. Веселовскій. Розысканія, VII, 38.
2) Веселовскій. Розыск. VII, 139.

годъ и о масляницѣ, упоминается для Малороссіи въ числѣ рождественскихъ обычаевъ.

Въ Сербіи въ праздникъ Николая Зимняго (6 Декабря) по селамъ Гилянскаго округа начинаютъ приготовляться къ колядованію. Въ каждомъ селѣ выбираются четыре парня: одинъ изъ нихъ одѣвается въ старое, оборванное платье, на голову надѣваетъ большую смушковую шапку, къ которой прикрѣпленъ бараній хвостъ. Усы и бороду дѣлаютъ себѣ изъ лошадинаго хвоста и козлиной шерсти. Другіе три одѣваются въ праздничныя одежды, надѣваютъ рукавицы, берутъ платочки; къ рукавицамъ пришиваютъ бубенчики. Такъ ходятъ до Богоявленія и поютъ колядныя пѣсни [1]).

Въ Абхазіи также справляются Каланды, но безъ указанныхъ обрядовъ [2]).

Игры и скоморохи во время Каландъ скоро связались съ русаліями. Въ русскихъ письменныхъ памятникахъ понятіе о русаліяхъ является обобщеннымъ: «роусаліи о Іоаннови дьни и навечеріи Рожьства Христова и Богоявленія»; греческое выраженіе τὰ ἐν μὲν ἱπποδρομίαις передается: «о скомрасѣхъ и русаліяхъ». Игры русальскія, какъ игры рождественскія, также очень распространены. Болгарскія русаліи сохраняютъ замѣчательное сходство съ хороводомъ Готскихъ игръ, какъ это показано А. Н. Веселовскимъ въ статьѣ о «Генварскихъ русаліяхъ». Обозначая словомъ русалія всякаго рода скоморошескія игры, русскіе письменные памятники собственно говорятъ о празднествахъ Каландъ съ ихъ плясками, хороводами, скоморохами и т. п.: «егда играють роусальи ли скомраси (въ Толков. Ап. Павла XIII ст.)»; «игры, глаголемыя куклы и скоморохи и русалею пляшуща», почему и азбуковникъ толкуетъ: русалія — игры скоморошескія [3]).

Вотъ эти-то празднества Каландъ, въ общемъ извѣстныя намъ, какъ рождественскія игры, ряженія и пляски скомороховъ, носящія по русскимъ источникамъ имя «роусалій», мы и имѣемъ изображенными въ концѣ той-же южной лѣстницы, быть можетъ какъ продолженіе и по времени указанныхъ празднествъ Каландъ, идущихъ за Вотами. Къ нимъ мы и переходимъ.

Крайняя сцена изображаетъ двухъ бойцовъ, (также видная профессія среди окрутниковъ), сравнительно бо́льшаго роста — двухъ геркулесовъ, приготовляющихся къ бою и сжавшихъ кулаки (Л. 53, р. 9).

---

1) А. Н. Веселовскій. Генварскія русаліи и Готскія игры въ Византіи. Журналъ Минист. Народн. Просв., часть CCLVII, стр. 393.

2) Веселовскій. Розыск. VII, 434.

3) Веселовскій. Розыск., VII, 205.

Слѣдующая сцена (Л. 53, р. 11) представляетъ дѣйствіе на подмосткахъ въ театрѣ, (на что указываетъ потолокъ, въ то время какъ другія дѣйствія происходятъ подъ открытымъ небомъ) плясуновъ, паяцовъ, музыкантовъ. Музыканты изображены по четыремъ родамъ инструментовъ: σαλπιγκταί, βουκιννατόρες, ἀναχαρισταί и σουρουλισταί. Два заднихъ музыканта играютъ на длинныхъ трубахъ (въ сопѣли сопутъ[1]), два играютъ на струнныхъ инструментахъ: стоящій играетъ на пятиструнной бандурѣ (можетъ быть домбрѣ; эти два инструмента схожи)[2]); арфистъ сидитъ особо и играетъ очевидно на гусляхъ: прѣгондница, гѫсль, cithara, psalterium[3]). Одинъ изъ пляшущихъ бьетъ въ накры, сопровождая звономъ тактъ пляски и музыки. Другой плясунъ играетъ на флейтѣ, которая отвѣчаетъ греческому αὐλός; въ славянскомъ переводѣ «самара», «замара», какъ въ житіи преподобнаго Нифонта: «овы гусельныя гласы испущающе, друзіи же органныя гласы поюще, а тѣмъ *замарьная пискы гласяще*; или: «гоусли моусикіꙗ и *замара*, иꙗе бѣсѧтсѧ»[4]). Всѣ пляшущіе и играющіе носятъ общее названіе σκηνικοί, игрецовъ; но пляшущіе, отдѣльно, — ὀρχησταί, плѧсць; между ними два переднихъ — θυμελικοί, церковно-славянск. «глоумцй». Оба выдѣлываютъ колѣнца: одинъ присѣдая, другой вертится дробной рысью, размахивая платочкомъ, какъ женщина въ хороводѣ. Частности костюма его, длинный висящій до ногъ конецъ одежды между ногами, подаетъ поводъ заключать, что здѣсь мы имѣемъ непринужденнаго «глоумотворца» и «смѣхотворца», шута; γελοτοποιός, morio, scurra. Два переднихъ и два заднихъ составляютъ хороводъ (χοραύλης, princeps chori, quo nomine potest dici totus chorus)[5]), необходимую принадлежность святочнаго веселья, какъ и во время Готѳскихъ игръ, также состоявшихъ изъ хороводныхъ танцевъ[6]). Представленіе очевидно кончается, и самъ хоравлъ отдергиваетъ занавѣсъ (βῆλον), чтобы впустить новую смѣну[7]).

---

1) Сравни: Духа мало, а дуда велика.

2) На бандурахъ играютъ и Готѳы во время клеторія, сопровождая игру пѣніемъ. Πανδοῦρα = τρίχορδον, ὅπερ Ἀσσύριοι πανδοοῦραν ὠνόμαζον. Веселовскій. Розыск., VII, 160.

3) Еще сѣверные Венеты въ VI вѣкѣ, по словамъ Ѳеофилакта, сказывали Императору греческому, что главное услажденіе ихъ жизни есть музыка, что они берутъ обыкновенно съ собой не оружіе, а киѳары. (Бестужевъ-Рюминъ. Русская исторія I, 62). Не отсюда-ли и пріуроченіе гуслей къ рѣкѣ Дунаю?

4) Веселовскій. Розыск. VII, 148. «Плясцы и свирѣльцы и гусленицы и смычницы и смѣхотворцы и глумословцы отъидутъ въ плачь неутѣшный никогда-же», говорится въ словѣ Палладія мниха «о второмъ пришествіи Христовѣ» (Веселовскій, Розыск., VII, 197).

5) Du Cange. Choraules.

6) De cerimoniis aulae Byzantinae Constantini Porphyrogeniti, гл. LXXXIII.

7) А. Н. Веселовскій видитъ въ этомъ лицѣ кукольника невроспаста, заставлявшаго двигаться марьонетки при помощи шнурковъ. (Розысканія, VII, 188).

Третья, т. е. крайняя сцена представляетъ опять геркулеса, поддерживающаго за спиной на поясѣ шестъ, по которому взбирается гимнастъ мальчикъ за блюдомъ, положенномъ на верху: силачъ нѣсколько нагнулся и видимо удерживаетъ равновѣсіе [1]) — сцена, которую видѣлъ и упомянулъ изъ игрищъ Константинопольскаго дворца Ліутпрандъ [2]). Одни изъ музыкантовъ имѣютъ острые колпаки, которыми у насъ въ народномъ повѣрьѣ надѣляется скоморохъ, или чертъ: «одинъ чортъ въ колпакѣ» (ср. Богъ далъ попа, а чортъ скомороха), другіе въ тюрбанахъ. Всѣ актеры изображены въ одеждахъ скомороховъ; два рода одеждъ различаются и въ этой сценѣ: арфистъ одѣтъ въ длинный, перетянутый поясомъ кафтанъ, который въ XIV—XV ст. извѣстенъ, какъ обычный костюмъ захожихъ скомороховъ-шпильмановъ, паяцовъ на Руси, напр. въ Новгородѣ, — на что указываетъ изображеніе послѣднихъ въ миніатюрахъ [3]). Въ византійскихъ же миніатюрахъ встрѣчаемся и съ первымъ родомъ одежды (короткая туника съ разрѣзными полами) — краснаго, голубаго, зеленаго цвѣтовъ (по принадлежности къ тому или другому диму) [4]). Въ византійскихъ-же и русскихъ рукописяхъ встрѣчаемся съ изображеніями различнаго рода дѣйствій скомороховъ: скоморохи играютъ на гусляхъ, водятъ звѣрей, борятся и сражаются, трубятъ въ трубы, фиглярствуютъ [5]). Эти игры ярко рисуются въ русскихъ литературныхъ памятникахъ. Такъ, въ Гомпліяхъ Кирилла Туровскаго говорится: «*разбой* (не бой-ли), чародѣйство, волхвованіе, *наоузъ ношеніе, боубны, сопѣли, гоусли, пискове, игранья неподобная, роусалья*»; или: «Ови біяху въ бубны, друзіи въ козици и въ *сопѣли сопяху*, иніи же возложиша на я скураты, дѣяху на глоумленіе человѣкомъ и нарекоша игры тѣ *русалія*», (въ житіи Нифонта 1432 г.) [6]). Слѣдуетъ затѣмъ сдѣлать замѣчаніе, что художникъ, по недостатку-ли пространства, или просто принаровляясь къ мѣсту, на которомъ писалъ сцены, нѣкоторыя изъ нихъ сокращалъ и давалъ вмѣсто сценъ медальонныя изображенія. Таково, напр., изо-

---

1) Объ подобной игрѣ, какъ и о борьбѣ, играхъ въ ипподромѣ, говорится также въ древнемъ переводѣ Малалы: «въ ц'рство Клавдія, Антиохистіи Соури пятьиграна година, просиша праздновати куклами дѣтьсками, *на столпѣ, лаженіемъ, браніемъ*, оутеканіемъ конскымъ, сѣчевнымъ и преспѣваньемъ». (Весел. Розыск., VII, 189). См. также миніатюру Ев. Гелатскаго м., Кондаковъ, Ист. виз. иск., 240).

2) Кондаковъ, ук. ст., 293.

3) Стасовъ. Славянскій и восточный орнаментъ, л. LXV, рис. 23, 24, 25, 15, 16, 17, 35, 37, 33, л. LXVII, рис. 2, LXXIII, 22 и мног. др.

4) Напр. въ Минеяхъ XI в. Библ. Дахіарскаго мон. на Аѳонѣ (Стасовъ, CXXIV, 25, 26).

5) Стасовъ, л. LXV, р. 24, 29; л. LXXXV, р. 7, 9, 21; л. LXIX, р. 10, 8, 3, 5, л. LXXI, 3 и 4.

6) Веселовскій. Розыск., VII, 207.

браженіе игреца на «гудкѣ», (Л. 55, р. 11) относящееся къ циклу игръ скоморошьихъ. Подобное медальонное изображеніе гудца находимъ въ мозаическомъ полу ц. св. Марка въ Венеціи [1]): музыкантъ играетъ на выгнутомъ въ видѣ скрипки гудкѣ и выгнутымъ смычкомъ. Таковы-же и изображенія въ медальонахъ стрѣлка и копейщика, представленныхъ прицѣливающимися во время охоты [2]) (55 л., 10, 7). Эти два медальона, взятые въ связи со сценой расположенной рядомъ по фризу, представляющей ученую собаку въ ошейникѣ, бѣгущую за оленемъ, даютъ нѣчто цѣлое, въ совершенствѣ сходясь съ изображеніемъ въ миніатюрѣ Парижской Національной библіотеки, представляющей четырехъ охотниковъ съ учеными собаками на привязи, съ копьями, луками и стрѣлами, идущими въ полѣ [3]). Такого-же рода и медальонное изображеніе (Л. 55, р. 2), представляющее шуточную святочную игру мима въ мѣховой шкурѣ — шерстью вверхъ [4]), съ рогатиной лѣзущаго на мима, одѣтаго воиномъ съ сѣкирой и щитомъ; оно несомнѣнно относится къ циклу празднествъ каландъ. Переодѣваніе въ мѣховую шкуру — шерстью вверхъ извѣстно и въ Готѳскихъ играхъ: «стали два Готѳа въ гунахъ (φορούντες γούνας ἐξ ἀντιστρόφου), т. е. въ косматыхъ вывороченныхъ кожанныхъ накидкахъ, въ маскахъ различнаго вида, держа въ лѣвой рукѣ щитъ, а въ правой палки» (βέργια) [5]). Мѣховая шкура у варвара на нашей фрескѣ идетъ лишь до портовъ, а дальше — обыкновенная одежда мима.

На игры съ подобнаго рода борьбой находимъ указанія въ византійскихъ и русскихъ литературныхъ памятникахъ. Такъ, Синезій разсказываетъ о мимѣ, бодающемся съ бараномъ: «καὶ διακυρίττεται δεδιαγμένῳ κριῷ» [6]), какъ объ одной изъ игръ скоморошьихъ. Въ словѣ Даніила Заточника находимъ такого рода сцену: «а инъ обвився мокрымъ полотномъ борется рукопашъ съ лютымъ звѣремъ» [7]). Борьба съ учеными звѣрями повела къ мимическому изображенію борьбы съ переодѣтымъ въ звѣря, какъ на нашей фрескѣ. Въ русскихъ святочныхъ играхъ появленіе Антона съ козой есть вызовъ къ пляскѣ, сопровождаемой пѣснью:

---

1) La basilica di S. Marco in Venezia. Tav. geom. IX.

2) Стрѣльца, натягивающаго лукъ, одѣтаго въ скоморошскій костюмъ, находимъ въ Изборникѣ Святослава 1073 г. (Стасовъ XLII, р. 9).

3) Bayet, L'art. byz., p. 223.

4) Если на шкурѣ указаннаго мима нѣтъ особенно ясныхъ слѣдовъ шерсти, а лишь небольшое количество штриховъ (на груди), которыя должны обозначать её, то это происходитъ отъ неумѣнья живописца изображать эту частность: шерсти онъ не изобразилъ также ни у львовъ, ни у собаки, бѣгущей за оленемъ, ни у волка и грифовъ — въ остальныхъ сценахъ росписи лѣстницъ.

5) De cerimoniis. Гл. LXXXIII.

6) Веселовскій. Розыск. VII, 141.

7) Ibid., 188.

Антонъ козу ведетъ,
Антонова коза нейдетъ;
А онъ её подгоняетъ,
А она хвостикъ поднимаетъ;
Онъ ее вожками,
Она его рожками [1]).

Въ сферѣ художественныхъ изображеній—декоративныхъ и иныхъ—мотивъ борьбы человѣка со звѣремъ играетъ также видную роль и стоитъ въ зависимости отъ дѣйствительныхъ сценъ охоты, отъ святочныхъ переряживаній и т. п., въ то время какъ композиція изображенія можетъ идти отъ древнѣйшихъ прототиповъ.

Графъ А. А. Бобринскій въ письмѣ профессору Кондакову [2]) приводитъ два образца сѣверно-варварскихъ изображеній подобнаго мотива борьбы: на золотомъ рогѣ, найденномъ въ Даніи — два сына богини Геллы представлены въ видѣ великановъ съ волчьими головами, изъ коихъ одинъ вооруженъ ножомъ, а другой топоромъ (ук. пис., стр. 88, фиг. 3), и на бронзовой пластинкѣ, найденной на островѣ Оландъ, у береговъ Швеціи въ Балтійскомъ морѣ: воинъ съ рогообразнымъ шлемомъ на головѣ, съ короткимъ мечомъ въ ножнахъ черезъ правое плечо, съ копьемъ въ каждой рукѣ; возлѣ него фигура со звѣриною головою, одѣтая быть можетъ въ шубу, вытягиваетъ правой рукой изъ ноженъ мечъ, а лѣвой держитъ длинное копье или рогатину; (рис. см. въ ук. пис., стр. 89, фиг. 4) [3]). Эти варварскія изображенія дѣйствительно могутъ находиться въ связи съ миѳологическими вѣрованіями сѣверныхъ варварскихъ народностей. Послѣднія, соприкасаясь съ бытомъ Византіи, могли запечатлѣвать въ немъ черты собственнаго быта, такъ какъ ради политическихъ цѣлей имъ дозволялось не только сохранять индивидуальныя черты быта, но даже (какъ напр. Готѳамъ) въ положенное время являться во дворцѣ со всѣми характерными особенностями національныхъ нравовъ и дѣйствовать по установленному этикету.

Но и помимо варварскаго вліянія на характеръ подобныхъ изображеній, которое мы можемъ только предполагать, классическое [4]), а затѣмъ и византійское искусство владѣютъ подобными-же мотивами борьбы человѣка съ фантастическимъ звѣремъ. Мюнцъ издалъ мозаическое изображеніе собора Орвіето [5]), представляющее Тезея въ борьбѣ съ Минотавромъ; однако

1) Ibid. 140.

2) «Объ одной изъ фресокъ лѣстницы Кіево-Софійскаго Собора». (Зап. Имп. Русск. Арх. Общ., т. IV, вып. II).

3) Оба памятника принадлежатъ V—VI ст. по Р. X.

4) Одинъ изъ многочисленныхъ примѣровъ борьбы гладіатора, вооруженнаго рогатиной, на ипподромѣ съ медвѣдемъ см. на диптихѣ, изданномъ у Gori, Thesaurus veterum diptychorum, I, t. 7 къ стр. 219.

5) Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie, pl. XXIV, Rev. Arch. 1876.

для даннаго времени смыслъ этой сцены на столько затемнился, что художникъ подъ звѣремъ подписалъ имя: Centaurus (см. рис. 10). Художнику знакома была эта сцена, какъ художественный мотивъ борьбы, но для него было совершенно чуждымъ ея первоначальное содержаніе, такъ что подобный художественный мотивъ могъ быть привлеченъ къ иллюстраціи совершенно инаго противуположнаго содержанія — и дѣйствительно, въ той-же композиціи, напоминающей борьбу Тезея съ Минотавромъ, находимъ напр. въ Минеяхъ XI в. Библ. Дохеарскаго мон. на Аѳонѣ изображеніе ученаго медвѣдя съ копьемъ, или ряженца въ медвѣдя, въ борьбѣ съ человѣкомъ [1]).

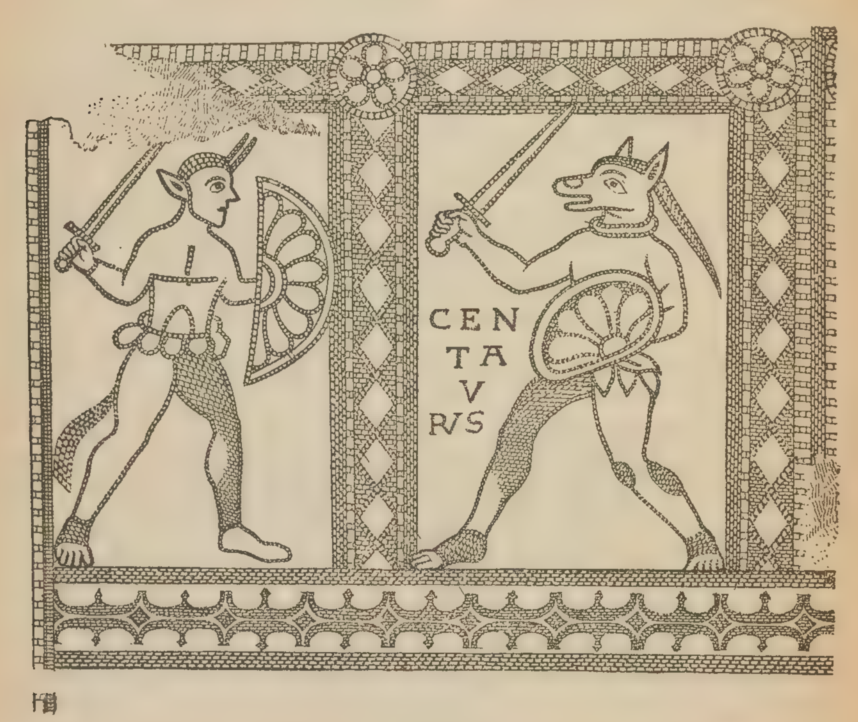


Рис. 10.

Ту-же сцену борьбы, но уже какъ мотивъ совершенно орнаментальный, находимъ въ рукописяхъ XVI в.: въ орнаментальныхъ плетеніяхъ представленъ паяцъ въ борьбѣ съ фантастическимъ звѣремъ, котораго онъ прокалываетъ копьемъ [2]). Литературные памятники въ данномъ случаѣ сходятся съ художественными представленіями и указываютъ на новое содержаніе,

---

1) Стасовъ, л. CXXIV, р. 31.
2) Стасовъ, LXXXV, 6 и LXXXVI, 21.

привнесенное въ обычную древнюю композицію борьбы со звѣремъ; содержаніе это — святочныя игры паяцовъ и поводарей ученыхъ животныхъ, съ которыми они ведутъ шуточную борьбу. Таково содержаніе и нашей Фрески; ряженецъ имѣетъ маску съ раскрытыми челюстями медвѣдя или инаго животнаго. Деревянная съ щелкающими длинными челюстями маска святочной русской козы хранитъ воспоминаніе о какой-то звѣриной маскѣ, на которую перешло названіе козы.

Козлиныя маски упоминаются повсюду во время рождественскихъ празднествъ: «да отвержены будутъ отъ вѣрныхъ житія и комическія и сатирическая и *козляя* лица», и вездѣ она играетъ самую видную роль, отчего и сохранилась до сихъ поръ: она является въ рождественскихъ обрядахъ русскихъ (малоруссовъ, великороссовъ), болгаръ, румынъ, датчанъ; шествіе ея сопровождается козлиными криками, свистомъ, игрой на козѣ (волынкѣ) и т. п.: «козляя же, яко жалостьна и на плачъ подвизающе». Выраженіе въ «козици (и сопѣли) сопяху» соотвѣтствуетъ малорусской святочной пѣснѣ: коза ушла въ сельцо Михайловку, тамъ ее убили:

Пуць, коза впала, не жива стала.
А міхоноша бери дудочку,
Дуй козі въ жилу.
Надимае жила, будь, коза, жива [1]).

Инструментъ, описанный здѣсь — волынка. Козлиная маска обыкновенно дѣлается изъ дерева; длинные челюсти козы щелкаютъ въ тактъ музыки. Голова козы прикрѣпляется къ древку, а къ ней прицѣпляется иногда козлиная борода; древко беретъ ряженецъ и обматывается съ головой въ тулупъ, вывороченный шерстью вверхъ. Румынская «брезая», за исключеніемъ верхней одежды, которая у ней состоитъ изъ цвѣтнаго убраннаго костюма, воспроизводитъ также эту козлиную маску русскихъ и болгаръ. Длинныя, вытянутыя, нѣсколько раскрытыя челюсти маски, одѣтой въ шкуру, на нашей Фрескѣ и представляютъ маску, существующую до сихъ поръ подъ именемъ козы, какъ мы сказали уже ранѣе.

Въ то время, какъ сцены поздравленія происходятъ во дворцѣ, сцены остальныя происходятъ на ипподромѣ и суть: τὰ ἐν ἱπποδρομίαις πάντα θυμελικὰ καὶ σκηνικά. Происходятъ онѣ предъ зрителями изъ царскихъ особъ, принадлежащихъ императорскому дому Византіи; онѣ изображены въ двухъ сценахъ и притомъ на обѣихъ лѣстницахъ, очевидно, не безъ причины. Но, чтобы постигнуть эти причины, войдемъ прежде всего въ разсмотрѣніе самой обстановки обѣихъ сценъ, говоритъ Н. П. Кондаковъ (ук. ст. стр. 295), описаніемъ котораго мы далѣе непосредственно и воспользуемся.

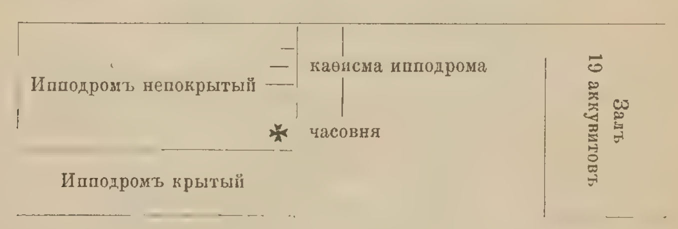
---

1) Веселовскій. Розыск. VII, 214.

«Первая изъ нихъ (на сѣверозападной или лѣвой лѣстницѣ, (Атласъ. Л. 55, р. 14 и 15) представляетъ намъ родъ открытой эстрады, ограниченной сзади фигуръ особою баллюстрадою, съ повышеннымъ помостомъ (τὰ μαρμαρινὰ πούλπιτα) для императора, нѣсколько пониженнымъ для императрицы и ея свиты. Слѣва отъ императора высокая дверь съ завѣсою, ведущая, очевидно, въ покои самого дворца; слѣва отъ императрицы той-же высоты стѣна дворца, а справа, сзади фигуръ и въ то же время въ концѣ эстрады церковное зданіе[1]), накрытое куполомъ. Эту обстановку можемъ представить въ слѣдующей схемѣ:



Паспати въ своемъ сочиненіи о «византійскомъ дворцѣ»[2]) представляетъ слѣдующій планъ внутренняго *дворцоваго* ипподрома Константинополя[3]):



Итакъ, мы имѣли бы, при соотношеніи даннаго плана съ нашимъ рисункомъ, реальное воспроизведеніе обстановки того дворцоваго цирка (скорѣе, чѣмъ ипподрома, ибо онъ не могъ имѣть размѣровъ, потребныхъ для скачекъ, хотя и носилъ это названіе), въ которомъ и должны были совершаться описанныя нами представленія, а равно и ряженія. Именно здѣсь, въ праздничные дни должна была императрица смотрѣть со свитою на боевыя и потѣшныя игры (напр. во время врумалій)[4]); здѣсь-же происходили свѣтскіе парады при вѣнчаніи императрицы и пр., но сюда не допускался

---

1) Луковицеобразный куполъ представляется совершенно стертымъ, былъ прежде зеленовато-голубаго цвѣта. Эту форму куполовъ въ Византіи, см. въ «Славянскомъ и восточномъ орнаментѣ» В. В. Стасова, табл. CXXV, р. 1—3.

2) Τὰ Βυζαντινὰ ἀνάκτορα. Ἐν Ἀθήναις. 1885, 8⁰, стр. 118, 134.

3) Въ общемъ планѣ, приложенномъ къ книгѣ, и №№ 40, 41.

4) На 8-й день Рождественскихъ праздниковъ Константинъ II, 52, р. 750 указываетъ τὸ βωτὸν παιχοδρόμιον.

народъ, кромѣ извѣстныхъ дворцу представителей димовъ, ипарха и другихъ сановниковъ. Самыя группы императора и императрицы изображены особенно живо и съ замѣчательнымъ вкусомъ и даже живою экспрессіею; ею особенно отличаются патриціанки справа; костюмы ихъ различены съ замѣчательною точностью (какъ, должно прибавить, рѣдко бываетъ даже въ византійскихъ миніатюрахъ и тѣмъ менѣе въ византійскихъ произведеніяхъ на чуждой почвѣ). А именно: патриціанка близъ самой императрицы принадлежитъ къ первому чину такъ наз. «опоясанныхъ» — ζωσταί, ибо она держитъ на лѣвой рукѣ лоронъ — поясъ тожъ [1]). Остальныя различаются также по своимъ δελματίκια и θωράκια (оплечья), а императрица, узнаваемая прежде всего по вѣнцу (— στέμμα, какъ у императора), имѣетъ сверхъ своего стихарія (στιχάρις βασιλίκιος) и хламиду или императорскую пурпурную мантію, застегнутую на плечѣ (φιβλώνειν [2]).

Но что́ считаемъ особенно важнымъ, ибо не знаемъ пока другаго примѣра въ монументальной живописи, кромѣ изображенія нѣкоторыхъ святыхъ женъ, — и сама императрица, и всѣ женщины ея свиты имѣютъ на головахъ спадающій сзади на спину бѣлый, видимо, шелковый (тонко свернутый) маѳорій — μαφόριον ἄσπρον, который надѣваетъ царица, когда идетъ подъ вѣнецъ [3]).

Императоръ изображенъ сидящимъ на большомъ креслѣ (σελλίον, не σέντζον), а по сторонамъ его (только съ лѣвой) стоятъ по два протоспаѳарія-евнуха съ большими парадными щитами и копьями; этотъ неизвѣстный намъ императоръ имѣетъ ясно выраженный армянскій типъ, худой овалъ лица и вьющіеся около головы волосы.

Наконецъ, изображенія этихъ группъ зрителей, ихъ обстановки и самыхъ игръ и представленій, послужившихъ предметомъ увеселенія въ дворцовомъ ипподромѣ, могли бы дать намъ нѣкоторыя свѣдѣнія объ этомъ зданіи константинопольскаго дворца. Паспати въ указанномъ сочиненіи [4]), собравъ всѣ тексты изъ сочиненій Константина Багрянороднаго и Ѳеофана, упоминающіе двойной дворцовый ипподромъ — лѣтній, не покрытый и зим-

---

1) Константина I, гл. 9, стр. 67; I, 50, стр. 258, глава о производствѣ въ рангъ «опоясанной» патриціанки. Второй рангъ. ibid. II, 15, p. 596, образуютъ магистриссы, третій — собственно патриціанки, четвертый — жены протоспаѳаріевъ и пр.

2) Тамъ же I, 41, p. 209. Ср. изображеніе св. Василиссы въ Менологіи Ватиканскомъ подъ 16 Сентября.

3) Типично и то, что волосы всѣхъ женскихъ фигуръ каштановые съ красноватымъ оттѣнкомъ (новое письмо — темнокаштановые).

4) Ibid., стр. 249—252. Другіе историки и археологи, исключая самого Рейске, подозрѣвавшаго существованіе особаго ипподрома, кромѣ «большаго», не замѣчали ни особенной путаницы въ топографіи, возникавшей отсюда, ни самой странности «покрыванія» большаго ипподрома.

ній, подъ крышею, приходитъ къ выводу, что Константинъ, однако же, по какому-то странному случаю, ни словомъ не упомянулъ о конныхъ и иныхъ состязаніяхъ въ этомъ ипподромѣ. Случай этотъ былъ бы, дѣйствительно, изъ ряду вонъ выходящимъ, при замѣчательной подробности описаній всего, совершавшагося во дворцѣ, если бы, пересматривая всѣ части этого описанія, мы не убѣждались, что оно довольно часто касается именно дворцоваго ипподрома и его представленій, тогда какъ, напротивъ, описываетъ особо ристанія въ ипподромѣ съ участіемъ народа. Очевидно, что при интересѣ самыхъ представленій, въ этомъ дворцовомъ манежѣ не было мѣста и тѣмъ церемоніаламъ и тому параду, какой имѣлъ мѣсто, какъ знаемъ, при выходѣ царя въ большой или народный ипподромъ» [1]).

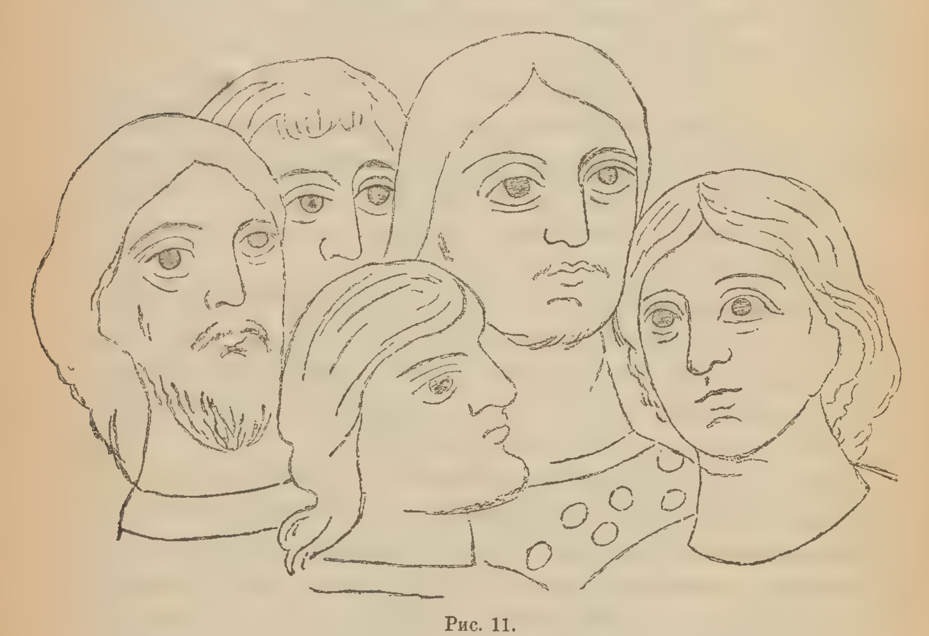


Рис. 11.

Къ этимъ же царственнымъ особамъ снизу вверхъ движется въ торжественномъ шествіи женская фигура въ царской стеммѣ, мафоріи и нимбѣ въ сопровожденіи толпы (см. рис. 11); впереди этой процессіи на бѣлой лошади ѣдетъ всадникъ, также въ стеммѣ и нимбѣ (Атласъ. Л. 55, р. 4, 8). Изображенія эти составляютъ незначительный остатокъ отъ цѣлаго ряда сценъ, занимавшихъ огромное пространство (отъ входа до окна и далѣе), а потому сказать о содержаніи ихъ что либо вполнѣ вѣроятное —

---

1) Кондаковъ. Указ. ст., стр. 295—8.

трудно. Однако въ общемъ циклѣ обрядовъ празднествъ Сатурналій и Календъ, какъ они праздновались въ средніе вѣка и какъ празднуются теперь, есть обрядъ, до нѣкоторой степени напоминающій эти торжественныя шествія царственныхъ особъ.

Извѣстна распространенность на западѣ обычая Календъ, состоявшаго въ игрѣ въ цари, и идущаго отъ игры въ цари на празднествахъ Сатурналій. Обычай этотъ особенно ясно сохранился въ клерикальной средѣ. Праздники Инноценціевъ, Stultorum, Fatuorum во время январьскихъ Календъ сопровождались слѣдующими обрядами: Въ Галліи въ праздникъ Stultorum или Subdiaconorum сами клерики избирали архіепископа, или папу и называли его папой Fatuorum, маскировали его во время самаго богослуженія, сами надѣвали чудовищныя маски, женскія одежды, водили хороводы, пѣли пѣсни, ѣли блины на самомъ алтарѣ и проч. Въ церкви Туленской избирались два епископа Innocentium: одинъ изъ канониковъ, другой изъ свѣтскихъ, обязанный доставлять суммы для празднествъ. Праздникъ наканунѣ Богоявленія сопровождался фарсами и обѣдомъ инноценціевъ. Утромъ въ день Богоявленія процессія съ папой на конѣ во главѣ ея отправлялась въ церковь со всѣмъ соборомъ масокъ, народа и проч. Въ этотъ-же день трапеза сопровождалась фарсами, играми масокъ, которыхъ управители стола приводили предъ папу [1]).

Дѣтская игра въ цари во время римскихъ сатурналій, затѣмъ чрезвычайно распространившаяся, вызывала запрещенія, напр., Ворстерскаго собора: «nec ludant ad aleas vel taxillos, nec sustineant ludos de rege et regina». Объ этой игрѣ уже говоритъ Астерій, что мимы: τὴν μεγίστην ἀρχὴν κωμωδοῦσιν καὶ διασύρουσιν [2]). Игра въ цари распространена и на Кавказѣ. Въ чистый понедѣльникъ у грузинъ бываетъ «кееноба» или возстаніе шаховъ — праздникъ, установленный, будто-бы, въ воспоминаніе побѣдъ грузинъ надъ персіянами. Въ прежнее время дѣло рѣшалось между лицами, представлявшими «шаха» и грузинскаго царя: между ними завязывался бой, въ которомъ шахъ оставался побѣдителемъ. Иначе праздникъ описывается такъ: въ понедѣльникъ утромъ выбирали «кеени» изъ числа бойкихъ людей, надѣвали на него костюмъ, сдѣланный изъ бурки, шубу на изнанку, лицо пачкали сажей, а въ руки давали мечъ. Ему давалась власть царя или шаха и оказывался всевозможный почетъ; каждый становился передъ нимъ на колѣни и снималъ шапку; всякій прохожій долженъ поклониться ему и подарить что нибудь. Свита его раздѣлялась на двѣ стороны,

---

1) Du Cange. Gloss. Calendae.
2) Веселовскій. Розыск., VII, 139.

вступавшія въ кулачный бой; по народному представленію Господь благословляетъ побѣдителей обильнымъ урожаемъ[1]). Обычай выбирать себѣ для потѣхи судей и начальниковъ, подчиняясь ихъ смѣшнымъ приказаніемъ, есть мотивъ цѣлаго ряда святочныхъ забавъ, извѣстныхъ на западѣ, и поминается въ числѣ празднествъ календъ январьскихъ. Торжественный выѣздъ кесаря и царицы на ипподромѣ, въ сопровожденіи толпы, быть можетъ, какъ игра въ царя и царицу, представляется этими отрывками сценъ. Во всякомъ случаѣ это выѣздъ во время празднествъ, входящій въ общій составъ игръ, представляющихъ содержаніе росписи обѣихъ лѣстницъ. Женская фигура въ царской стеммѣ поновлена. Толпа, идущая за нею представляетъ мужскія и женскія лица; мущины съ длинными волосами; у одного длинная борода. Въ сценахъ на большомъ ипподромѣ, отличающихся сравнительно мелкими изображеніями фигуръ (Л. 53, р. 7), художникъ изобразилъ часть большаго трехъярусснаго зданія и показалъ, что нижняя часть этого зданія соотвѣтствуетъ тому, въ которомъ помѣщены конюшни и стамма, уже нами разсмотрѣнная (Л. 52, р. 3). Византійскій способъ представленія разбиваетъ сцену на отдѣльныя части, причемъ низъ представляетъ фасадъ стѣны римской кладки въ рустику съ квадратными и круглыми окнами[2]), (какъ и окна въ изображеніи ипподрома, изъ которыхъ глядятъ люди), а верхнія части—внутренность зданія съ императоромъ въ его ложѣ, или каѳисмѣ и зрителями[3]). Константинъ Порфирородный описываетъ церемоніалъ на извѣстные дни праздниковъ и торжествъ съ представленіями на ипподромѣ. Нѣкоторыя подробности церемоніала можно видѣть въ описываемой фрескѣ. Художникъ въ одномъ изъ угловъ или парусовъ верхнихъ аркадъ изобразилъ херувима, перенося такимъ образомъ дѣйствіе въ церковь. Константинъ Багрянородный въ главѣ «Περὶ τοῦ χρυσοῦ ἱπποδρομίου καὶ τῶν ἐν αὐτῷ τελουμένων» говоритъ: «Когда все уже готово и всѣ находятся на своихъ мѣстахъ, императоръ, надѣвши свой плащъ, отороченный золотомъ, проходитъ въ сопровожденіи префектовъ черезъ портикъ триконхи, абсиды, дафны по обычаю, *въ молитвенномъ домѣ*, зажегши восковыя свѣчи. Прошедши черезъ августеонъ, направляется къ *Св. Стефану*, откуда черезъ тайную улитку (раковину) въ обиталище каѳисмы и оттуда наклонившись, глядитъ»[4]). Это обиталище каѳисмы и нарядднаго царя въ стеммѣ и хламидѣ мы и видимъ въ нашей фрескѣ. Рядомъ съ этимъ изображеніемъ вверху расположенныя аркады—быть можетъ и представляютъ тотъ путь, по которому прошелъ императоръ, заходя въ молельни,

1) Ibid.

2) Въ среднемъ окнѣ изображена не рѣшетка, а потолокъ.

3) Данная часть фрески сильно поновлена.

4) De cerimoniis, LXVIII гл., стр. 303—304.

которыхъ было нѣсколько. Во время пріема Сарацинскихъ пословъ передъ играми они отведены были въ церковь Господа (Κυρίου = Христа)[1]). Ложа съ круглой аркой имѣетъ потолокъ «кассетами» по антично-помпейскому вкусу, который извѣстенъ и въ христіанскихъ базиликахъ и палатахъ. Византійскія витыя колонны, матерія, развѣшенная въ помѣщеніи, сосѣднемъ съ ложей, украшенная дорогими каменьями, занавѣсы—правдиво передаютъ убранство царскихъ хоромъ. Золотомъ шитыя одежды и разнаго рода вещи развѣшивались по стѣнамъ и надъ входами во время торжественныхъ пріемовъ пословъ и праздниковъ по установленному этикету[2]).

Въ открытомъ портикѣ нижняго этажа видѣнъ силенціарій, который объявляетъ начало игръ, или выборъ по жребію партій, а передъ нимъ группа димотовъ со скрещенными на груди руками, выражающая указаннымъ жестомъ особый этикетъ почтенія въ присутствіи императора[3]). Длинные кафтаны зрителей, мѣховыя шапки, встрѣчающіяся въ Изборникѣ Святослава на головахъ княжескихъ особъ, въ болгарскихъ рукописяхъ XI ст.[4]), реально указываютъ на одѣянія извѣстныхъ Византіи Славянъ.

Вслѣдъ за сценой, представляющей императора въ каѳисмѣ, на большомъ пространствѣ стѣны, которое очевидно было занято цѣлымъ рядомъ потерянныхъ для насъ изображеній, сохранилась часть фрески съ изображеніемъ трехъ всадниковъ, скачущихъ за лошадью (л. 53, р. 8). Эта сцена, очевидно, представляетъ охоту за дикимъ конемъ и можетъ быть сопоставлена съ извѣстіемъ о святочныхъ конскихъ ристалищахъ въ Византіи («καὶ ἀθλητῶν ἀγῶνα καὶ ἱππικῶν καὶ μονομάχων» — въ хроникѣ Малалы, и въ древнемъ славянскомъ переводѣ: «оутеканіемъ конскымъ» затѣмъ также... «ἀγῶνας σκηνικῶν πάντων καὶ ἀθλητῶν καὶ ἱππικὸν ἀγῶνα», въ славянскомъ переводѣ:... «и всѣхъ баріи сноузныхъ и пѣшихъ оуристаніе»)[5]) и съ распространенными также святочными конскими скачками въ Румыніи, Болгаріи[6]), а также съ извѣстіями о конскихъ ристаніяхъ въ Россіи. Въ былинахъ разсказывается о забавахъ князя съ дружиной — охотой, стрѣльбой въ цѣль,

1) См. Констант. Порфироднаго De cerimoniis, 578 стр.
2) Ibid., 580—582 стр.; также 584, § 337.
3) Ibid., гл. 72, стр. 360.
4) Стасовъ, табл. I.
5) Веселовскій. Розысканія VII, 189.
6) Веселовскій. VII, 282: въ румынской пѣснѣ поется: «ты испыталъ меня (говоритъ конь хозяину) на прошломъ Крещеніи въ запуски съ пятнадцатью конями подкованными, я не подкованный принатужился, напередъ прибѣжалъ, тебѣ честь сдѣлалъ какъ храбрецу, себѣ какъ храброму коню».

ристаніемъ. Изяславъ, по словамъ лѣтописца, занимался упражненіемъ въ скачкѣ на коняхъ, на удивленіе кіевлянамъ [1]).

Кромѣ сценъ съ опредѣленнымъ содержаніемъ изъ игръ святочнаго цикла, фрески лѣстницъ нашего Собора представляютъ остатки бывшей здѣсь прежде богатой орнаментики. Въ орнаментальныхъ плетеніяхъ, образующихъ медальонъ, или просто въ медальонахъ, изображены ученые ястреба и соколы въ ошейникахъ (Л. 55, р. 3, 12, 16; л. 53, р. 10), грифоны, двухголовыя чудовища, крылатые львы, бѣгущій волкъ, оселъ, царь, ѣдущій на дикомъ звѣрѣ (Л. 53, р. 10, 5; л. 55, р. 1, 6, 9, 17).

Этотъ фантастическій животный жанръ является однимъ изъ отдѣловъ византійской орнаментики, вошедшимъ въ нее изъ орнаментики и вообще искусства Востока. Вмѣстѣ съ появленіемъ бестіаріевъ, получившихъ широкое распространеніе на востокѣ и западѣ, произошелъ наплывъ звѣриныхъ формъ и въ искусствѣ, что особенно замѣчается въ орнаментикѣ запада въ XI—XIII стол. Звѣриныя формы, имѣя часто символическое значеніе, указываемое и христіанскими бестіаріями, пороковъ, добродѣтелей и силъ враждебныхъ человѣку, когда соотвѣтствуютъ тексту рукописей, какъ толковая иллюстрація [2]), въ большинствѣ случаевъ представляютъ просто обыденныя орнаментальныя формы или украшенія [3]). Внѣ всякаго сомнѣнія, что эта орнаментика нашихъ лѣстницъ не имѣетъ никакого символическаго значенія; скорѣе она можетъ заключать нѣкоторыя бытовыя данныя: ручные соколы и ястребы, извѣстные на востокѣ, а также и въ Россіи, гдѣ ихъ приманивали, или «вабили», употреблялись для любимой царской охоты [4]).

На южной лѣстницѣ (Л. 53, р. 5) представлены два грифона по сторонамъ монограммы, которая въ данномъ случаѣ является простой орнаментаціей. На сѣверной лѣстницѣ въ потолкѣ въ медальонныхъ плетеніяхъ представлены (Л. 53, р. 10): грифонъ, сражающійся со змѣемъ — мотивъ обыкновенный въ рукописяхъ византійскихъ, славянскихъ, въ росписи плафоновъ Палатинской капеллы и др. Въ другомъ кругѣ представлено фантастическое двухголовое чудовище съ лицомъ человѣка сбоку, держащее въ одной лапѣ мечъ. (См., какъ одинаковый мотивъ по содержанію, изобр. у Стасова,

---

1) Полное собр. рус. лѣтоп. II, 56. Кирша Даниловъ. Древ. рос. стихотв., 36, 88, 93 и др.

2) Напр. въ рукописи Григорія Богослова Парижск. Нац. Библ. 1262 г., Кондаковъ, Ист. виз. иск. 200—201.

3) Подобныя изображенія, какъ орнаментъ см. напр. у Bock'a, t. XL, f. V, Fischbach'a 4, A., у Стасова XLII, 16, 17; LIII; CXXV, 20, 29 и множество др.

4) «Аще добръ сынъ у отца, яко ястребъ на руцѣ добръ, аще золъ сынъ, то аки ястребъ на руцѣ слѣпъ». (Архивъ Н. Калачева, 1854, кн. II, ст. Буслаева о пословицахъ и поговоркахъ, стр. 67 и слѣд.).

(XXIII, 5). Въ двухъ нижнихъ медальонахъ изображены птицы среди растительности, прикасающіяся зобами другъ къ другу, отворотивъ головы въ сторону—мотивъ также весьма обычный въ орнаментикѣ. (См. у Стасова LXVII, 31, CXXV, 16, Fischbach 5, A. и др.). Въ самомъ верхнемъ медальонѣ (на томъ-же 53 л., р. 10) находимъ интересное изображеніе всадника въ коронѣ, ѣдущаго на леопардѣ. Въ рукописи Космы Индикоплова X—XI в., Синайской Библіотеки № 1186 находимъ изображеніе четырехъ царей, ѣдущихъ на четырехъ звѣряхъ, которые по видѣнію Даніила (гл. VII, 17—18) являются представителями четырехъ царствъ — Вавилонскаго, Мидійскаго, Персидскаго, Македонскаго—(см. впервые издаваемый рисунокъ—12-й— изъ прорисей проф. Н. П. Кондакова). Изображеніе царя, ѣдущаго на

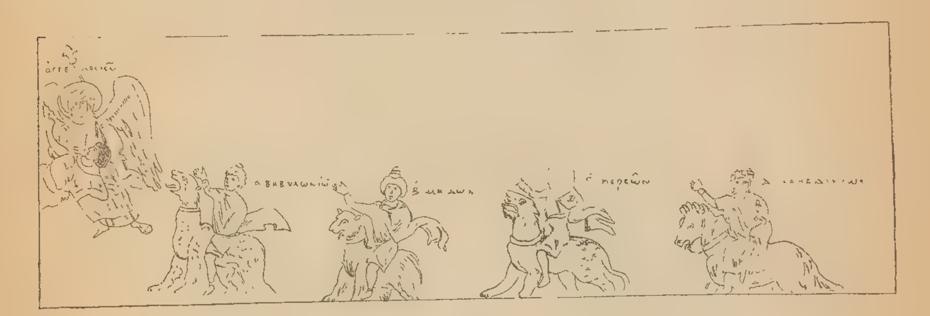


Рис. 12.

звѣрѣ, имѣемъ и въ болѣе раннихъ памятникахъ—IV, V ст.—на сосудахъ изъ такъ называемой сокровищницы Аттилы (см. рис. — 13-й — заимствованный нами у Hampel'а[1]). Мотивъ изображенія царя, ѣдущаго на звѣрѣ, встрѣчаемъ далѣе уже въ средѣ орнамента, гдѣ онъ, какъ и у насъ, теряетъ свое первоначальне значеніе. Такъ царя на звѣрѣ встрѣчаемъ въ миніат. Ев. Недѣльнаго Хлудовс. Библ. № 29, XIV ст. (Стасовъ LXV, 18, 19); затѣмъ фигура царя замѣщается часто фигурой скомороха, ѣдущаго на грифѣ, зміѣ, завивающемся въ сплошныхъ завиткахъ. (Стасовъ LXXI, 2; LXXXV, 14; LXXXVI, 19 и 20 и т. д.).

Такимъ образомъ, всѣ животныя орнаментальныя формы нашихъ фресокъ относятся къ такъ называемому звѣриному, или тератологическому орнаменту.

Растительныя формы орнаментики нашего Собора, какъ въ мозаикахъ, такъ и во фрескахъ, представляютъ обыкновенную для этого времени

1) Въ соч. «Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós. Budapest». 1885, p. 25.





Рис. 13.

смѣсь орнаментальныхъ формъ классическаго и формъ восточнаго, напр. Персидскаго искусства. Мозаическій бордюръ, огибающій алтарную сцену Евхаристіи, (см. вып. IV-й атласа, л. 5) представляетъ обыкновенную, часто встрѣчаемую въ миніатюрахъ византійскихъ, армянскихъ,—форму еще неизвѣстнаго цвѣтка, состоящаго изъ пяти или трехъ голубыхъ и желтыхъ почекъ съ двумя выходящими зелеными листиками и заключеннаго въ извивающуюся вѣтку (Ср. для примѣра у Стасова CXXIV, 17). Эта форма заимствована византійскимъ искусствомъ изъ искусства востока. Мозаическая орнаментика на стѣнахъ оконъ въ алтарѣ [1]), представляющая вмѣстѣ съ употребленною по всему храму орнаментикою (см. напр. Л. 12, р. 3, 6, 7, 12), даетъ завитки лозъ, извѣстныхъ въ орнаментахъ Сербскомъ, (Стасовъ XVI, 27; XVII, 1) Болгарскомъ, (Стасовъ, IX, 8) и идущихъ отъ классическаго орнамента.

XXVIII.

Фресковое изображеніе княжеской семьи.

(Атласъ. Л. 34, р. 6 — реставрированное изображеніе — и р. 6 — древнее).

На правой — южной стѣнѣ главнаго нефа церкви, ниже хоръ, теперь изображены четыре женскія фигуры, имѣющія на головахъ, заключенныхъ въ нимбы, бѣлые платочки. Надъ ними сдѣланы надписи ἡ ἁγία Σοφία, ἡ ἁγία Πίστις, ἡ ἁγία Ἐλπίς, ἡ ἁγία Ἀγάπη. Изъ исторіи реставраціи Собора [2]) мы узнаемъ, что подъ этими фигурами скрывались древнія изображенія, очевидно, княжескихъ особъ. Четыре фигуры, расположенныя въ порядкѣ по возрасту, представлены идущими въ торжественномъ шествіи съ воздѣтыми руками; двѣ переднихъ — держатъ въ лѣвой рукѣ свѣчи, слѣдующая задняя держитъ въ рукѣ крестъ. Всѣ фигуры имѣютъ на головахъ шапки, отороченныя мѣхомъ. Двѣ фигуры — вторая и четвертая — одѣты въ длинныя нижнія княжескія платья розоваго цвѣта (на подобіе византійскихъ царскихъ), съ широкой каймой, идущей по низу, и въ верхнія — плащи (розоваго и голубаго цвѣтовъ), застегнутыя у праваго плеча пряжкой и собранныя въ складки на правой рукѣ. Фигура, имѣющая въ рукѣ крестъ, не имѣетъ плаща; а первая — одѣта въ безрукавный, длинный плащъ [3]) (епанчу). Подобнаго рода одежды—плащи и шапки, а

1) Не издана въ атласѣ.
2) Возобновленіе Кіево-Соф. Собора въ 1843—1853 г., прот. П. Лебединцева. Кіевъ. 1879, стр. 32—33.
3) Ср. послов.: безъ клинья кафтанъ, безъ рукавовъ епанча. (Архивъ Калачева, указ. ст. Буслаева).

также сафьяновые сапожки, въ которыхъ представлены разбираемыя фигуры, находимъ въ миніатюрѣ Изборника Святослава 1073 г., изображающей княжескую семью, и вообще на изображеніяхъ княжескихъ особъ болѣе поздняго времени, напр. на изображеніи русскаго князя въ рукописи Ѵпполита XII в., на финифтяныхъ изображеніяхъ Бориса и Глѣба (на окладѣ Мстиславова Евангелія XII в.), на фресковомъ изображеніи Спасо-Нередицкой церкви князя Ярослава Владиміровича Новгородскаго и др.[1]). Одежды изображеній нашей фрески, какъ и нѣкоторыхъ изъ указанныхъ памятниковъ, шиты изъ драгоцѣнныхъ византійскихъ тканей, украшенныхъ медальонами и орнаментикой. Эти одежды были въ большомъ употребленіи на Руси, какъ указываютъ остатки матерій, напр. найденныхъ при открытіи мощей Андрея Боголюбскаго, съ изображеніями уже ранѣе указанныхъ нами — грифовъ, львовъ, пантеръ, птицъ, заключенныхъ въ медальоны, или среди орнаментики; эти-же украшенія находимъ на матеріяхъ одеждъ Владимірскаго клада[2]). Эти-же одежды, (но не головные уборы находимъ на замѣчательной миніатюрѣ 1408 года, изображающей царя Еммануила Палеолога и его семейство: царицу Елену и сыновей — Іоанна, Өеодора и Андроника. Еммануилъ и Іоаннъ одѣты въ царскія туники и лороны, Өеодоръ-же и Андроникъ (младшіе) имѣютъ тѣ-же одежды изъ краснаго пурпура, шитыя золотомъ, что и двѣ заднихъ меньшихъ фигуры нашей фрески[3]).

Фреска представляетъ, очевидно, церемоніальную процессію, не поддающуюся, однако, ближайшему опредѣленію. Одну изъ процессій подобнаго рода видимъ въ Менологіи царя Василія, гдѣ толпа народа и духовенство представлены со свѣчами въ процессіональномъ шествіи вмѣстѣ съ царемъ и епископомъ[4]). Фигуры взрослыхъ (нашей фрески) — безбороды; композиція лишена свободы движенія и въ манерѣ представленія сильно напоминаетъ изображенія въ Изборникѣ Святослава.

XXIX.

Саркофагъ и скульптурныя доски хоръ.

Въ алтарѣ придѣла св. Владиміра нашего Собора, въ углу южной стѣны его, находится мраморный саркофагъ, извѣстный подъ именемъ гроб-

---

1) Матеріалы по исторіи русскихъ одеждъ и обстановки жизни народной, В. Прохорова, Спб. 1881, стр. 66, 70, 78.

2) Ibid., 81—86.

3) Labarte. Histoire des arts industriels. Paris, 1864, pl. LXXXVIII.

4) Kraus. Real-Enc., fig. 410.

ницы Ярослава. Онъ приставленъ къ стѣнамъ двумя сторонами; въ длину имѣетъ 3 арш. 6 верш., въ ширину — 1 арш. 4 верш., въ высоту — 2 арш. Форма саркофага подобна древнимъ формамъ саркофаговъ равеннскихъ: съ остроконечной крышкой, имѣющей видъ двускатной кровли, съ высѣченными по угламъ выступами. (См. изобр. въ Атласѣ, л. 43, р. 5 и 5). Крышка и боковыя стороны саркофага украшены рѣзными изображеніями; значеніе нѣкоторыхъ изъ нихъ для эпохи XI ст. (къ которому нужно отнести его) уже утерялось и сдѣлалось непонятнымъ, ставши просто орнаментальнымъ украшеніемъ. Здѣсь мы видимъ двухъ птицъ, сидящихъ на деревьяхъ у четыреугольнаго бассейна — древнихъ христіанскихъ символовъ — вѣрующихъ, вкушающихъ плоды вѣчнаго ученія; — изображенія крестовъ на подставкахъ, съ пальмами и другими деревьями по сторонамъ и надписью: IC XC NIKA; — виноградную лозу съ плодами, обвившуюся вокругъ креста съ надписью IC XC, по древне-христіанскому уподобленію въ искусствѣ Христа лозѣ, а учениковъ вѣтвямъ (Ев. Іоанна, XV, 4, 5:... Я есмь лоза, а вы вѣтви); — двухъ рыбъ — также древне-христіанскихъ символовъ Христа; — кресты на акантовыхъ листьяхъ; — кресты на сердцевидныхъ листахъ, отъ которыхъ тянутся изгибающіяся вѣтви къ деревьямъ, прикасаясь къ концу розетки, или вплетаясь въ монограмму Христа въ вѣнкѣ.

Обычай украшать саркофаги барельефами восходитъ къ классической древности и перенятъ христіанскимъ искусствомъ отъ классическаго. Саркофаги первыхъ временъ христіанства отличаются художественностью исполненія и представляютъ излюбленныя сцены христіанства первыхъ вѣковъ. Съ IV-го стол. уже замѣчается упадокъ въ художественномъ исполненіи фигуръ — сложныя сцены замѣняются простыми, по причинѣ упадка техники, повторяющими не сложные, но завѣтные христіанскіе символы, какія мы видимъ и на нашемъ саркофагѣ. Подобныя символическія фигуры, служащія орнаментальнымъ украшеніемъ, встрѣчаются на балюстрадѣ внутренней галлереи ц. Св. Марка въ Венеціи, составленной изъ лицевыхъ сторонъ саркофаговъ, привезенныхъ венеціанцами изъ разныхъ мѣстъ востока, а также на саркофагахъ музея острова Мурано возлѣ Венеціи[1]). Всѣ украшенія нашего саркофага выполнены со вкусомъ, техника не изобличаетъ той аляповатости, какая замѣчается въ западныхъ саркофагахъ, начиная уже съ VI в.

Каменныя (краснаго шифера) доски, покрывающія наружную сторону

---

1) Фриксенъ, Римскія катакомбы и памятники первоначальнаго христіанскаго искусства. Москва. 1885, т. IV, стр. 132.

перилъ хоръ, украшены высѣченнымъ въ нихъ обычнымъ орнаментомъ, для XI ст., который встрѣчаемъ во множествѣ въ подобной-же каменной облицовкѣ стѣнъ церквей этого времени (ц. св. Марка въ Венеціи), въ орнаментикѣ лицевыхъ рукописей и т. п. Здѣсь мы видимъ изображеніе рыбъ, заключенныхъ въ четырехъугольники, — разнообразныя розетки, заключенныя въ круги и ромбы изъ змѣевидныхъ плетеній, плетенія жгутами; — орла, монограмму или розетку въ вѣнкѣ — среди такихъ-же плетеній и проч. (Л. 49, р. 2, 3, 4, 6, 7; л. 50, р. 3, 4 и три другія).

Изъ прочихъ древностей Собора, рисунки которыхъ находятся въ атласѣ, слѣдуетъ упомянуть еще—о восьмигранныхъ изящнаго стиля византійскихъ колоннахъ, расписанныхъ орнаментомъ, очевидно, аль-фреско (Л. 38, р. 7) и объ остаткахъ мозаическихъ украшеній спины и локотника архіерейскаго кресла, орнаментъ которыхъ выложенъ разноцвѣтными кусками мрамора (Л. 8, р. 28, 29), и о фресковыхъ (л. 35, р. 10) и мозаическихъ крестахъ съ двумя свѣчами по сторонамъ (см. выход. листъ атласа). Послѣдній мотивъ встрѣчается еще въ раннихъ равеннскихъ и римскихъ мозаикахъ — въ сценахъ апокалипсическаго характера.

XXX.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

АПОКРИФИЧЕСКІЯ ЕВАНГЕЛІЯ.

По своему явному вліянію на искусство, литературу, апокрифическія Евангелія заслуживаютъ особеннаго вниманія. Изучая апокрифы, мы, можно сказать, изучаемъ народныя произведенія, поэзію рождающагося христіанства. Этой-то народностью, поэтичностью апокрифовъ объясняется ихъ вліяніе на искусство, которое, когда наступаетъ потребность воспользоваться ими, пользуется въ самыхъ широкихъ, обильныхъ размѣрахъ. Оно находитъ въ нихъ для себя не только обильный, но даже и весьма удобный матеріалъ — болѣе подробныя указанія на характеръ дѣйствующихъ лицъ, на ихъ обстановку, положеніе, чѣмъ это находится въ каноническихъ Евангеліяхъ. Здѣсь художникъ находитъ вдохновеніе для выраженія въ композиціи иконы своихъ лирическихъ порывовъ, — источ-

никъ для придачи этой композиціи сложности, способной выразить «весь циклъ завѣтныхъ идей и представленій» его и его времени [1]).

При описаніи фресокъ придѣла, посвященнаго Св. Іоакиму и Аннѣ, мы коротко указали на содержаніе апокрифическихъ Евангелій, ихъ исторію. Скажемъ здѣсь подробнѣе объ этомъ, а также укажемъ кратко на вліяніе, которое они оказывали на свѣтскую литературу (до XIII в.) и при случаѣ на вліяніе на исскуство. Изъ всѣхъ апокрифическихъ Евангелій мы остановимся на: 1) Протоевангеліи Іакова, 2) Ев. Ѳомы, 3) Исторіи Іосифа, 4) Арабскомъ Ев. дѣтства, 5) Ев. рождества Св. Маріи, 6) Никодимовомъ Евангеліи.

Протоев. Іакова. Найдено ученымъ Постелемъ въ греческой редакціи во время путешествія его по Востоку; имъ-же былъ сдѣланъ латинскій переводъ, напечатанный въ 1552 г. Въ 1564 г. Неандеръ впервые опубликовалъ его греческій текстъ. Въ 1703 г. Фабрицій, издавая его, воспользовался текстомъ Неандра. Тило былъ 1-мъ издателемъ, который воспользовался массой другихъ текстовъ: восемью Парижскими, двумя Ватиканскими, Вѣнскимъ и Парижск. Библ. X в. (1830 г.). Шуковъ (1840 г.) воспользовался рукописью X в. Библ. Марка въ ц. св. Венеціи. Тишендорфъ (1853) воспользовался также Венеціанск. манускриптомъ — для 1-го изд.; для 2-го изд. онъ воспользовался 18-ою рукописью, а также Сирійскимъ текстомъ [2]).

Тишендорфъ относитъ происхожденіе Евангелія къ половинѣ II-го стол. Основывается это мнѣніе на выдержкахъ легенды, находимыхъ у Іустина Мученика [3]), Тертулліана, Оригена и др. Оригенъ, перечисляя дѣтей Іосифа отъ первой жены, указываетъ, что свѣдѣнія объ этомъ онъ почерпнулъ въ книгѣ Іакова [4]); послѣднимъ именемъ авторъ дѣйствительно называетъ себя въ XXV гл. своего сочиненія.

Содержаніемъ Протоевангелія служитъ самое подробное изложеніе событій изъ жизни родителей Маріи до ея рожденія [5]): сѣтованіе родителей

---

1) См. «Ист. виз. иск.» Н. П. Кондакова, стр. 14. См. тамъ-же характеристику миніатюры IX—XII в.

Изданія Апокрифическихъ Евангелій.

1. Codex apocryphus Novi Testamenti collectus... a Ioanne Alberto Fabricio. Hamburg. 1703.

2. Codex apocryphus Novi Testamenti e libris editis et manuscriptis... Ioannis Thilo. Lipsiae. 1832.

3. Evangelia apocrypha... ed. Constantinus Tischendorf. Lipsiae. 1853.

4. Dictionnaire des apocryphes... publié par l'abbé Migne. T. I, II. Paris. 1856 — 58. При составленіи этого очерка мы пользовались главнымъ образомъ послѣднимъ сочиненіемъ.

2) См. Reinsch. Die Pseudo-Evangelien von Jesu und Kindheit, стр. 1—3. См. также Migne. Dict. I. 1009—1028.

3) См. напр. «Разговоръ Іустина и Трифона». Рус. перев. М. 1864, стр. 276.

4) Orig. op., t. XI, p. 223.

5) Изложеніе содержанія Евангелій мы дѣлаемъ по изд. Тило и Миня.

Маріи о своей безплодности, принесеніе Іоакимомъ жертвы и отверженіе ея священникомъ, удаленіе Іоакима въ пустыню (I гл.); печаль и сѣтованія Анны въ саду, явленіе ей и Іоакиму Ангела и встрѣча ихъ у воротъ (II—V); затѣмъ — событій изъ жизни Маріи послѣ ея рожденія: принесеніе ея на пиръ и радость матери при этомъ (V—VI гл.); введеніе ея во храмъ, жизнь при храмѣ, обрученіе съ Іосифомъ, принятіе пурпура для тканья церковнаго плата (VII — XI гл.); событій послѣ обрученія съ Іосифомъ: благовѣщеніе у колодца и въ домѣ, цѣлованіе Елисаветы [1]) (XI — XII); зачатіе Младенца, сѣтованія Іосифа на Марію, явленіе ему Ангела, разъясняющаго его недоумѣнія; призывъ Іосифа и Маріи къ суду первосвященниковъ, оправданіе обоихъ—посредствомъ воды обличенія, путешествіе въ Виѳлеемъ вмѣстѣ съ сыномъ Симеономъ [2]) (XII — XVII); рожденіе Христа, поиски бабки, наказаніе и исцѣленіе Саломеи, поклоненіе волхвовъ, избіеніе младенцевъ, спасеніе Елисаветы [3]), убійство Захаріи (XVII—XXV) и, наконецъ, послѣсловіе автора.

Протоевангеліе, такимъ образомъ, заканчивается событіями изъ дѣтства Христа — до бѣгства въ Египетъ. Оно отличается замѣчательною естественностью въ изложеніи событій и простотою слога; многія картины, рисуемыя авторомъ, преисполнены жизненной правды, простоты и поэзіи; отъ нихъ

1) Интересно изображеніе Цѣлованія Елисаветы, данное въ миніатюрѣ Хлудовской Псалтыри (см. рис. у Кондакова. Миніатюры греческой рукописи, II л., 3 фиг.). Марія и Елисавета обнимаются; на крышѣ домовъ, представленныхъ по обѣ ихъ стороны, съ одной стороны видѣнъ младенецъ Іисусъ, благословляющій, съ другой — младенецъ Іоаннъ, преклоняющійся. Объясненіемъ этого изображенія можетъ служить помимо Евангельскаго текста, (какъ буквальнаго его воспроизведенія) текста Псалтыри (Пс. 84, ст. 11), какъ символическаго представленія преклоненія Ветхаго Завѣта предъ Новымъ, какой-нибудь апокрифическій разсказъ, какъ можемъ судить на основаніи разсказа Итальянской редакціи, приводимаго А. И. Кирпичниковымъ въ извѣстной статьѣ (Ж. М. Н. П. CCXXVIII, стр. 389). «При входѣ Маріи, сынъ, бывшій во чревѣ Елисаветы, сильно обрадовался и преклонилъ колѣни во чревѣ своей матери и почтилъ Матерь Господа».

2) Подъ вліяніемъ апокрифич. Ев. находимъ изображеніе сцены путешествія въ Египетъ во фрескѣ ц. Св. Марка въ Венеціи (XI в.), гдѣ впереди Маріи, сидящей на ослѣ, идетъ Іосифъ, и позади, очевидно, Симеонъ. (Рис. см. у Fleury «L'Evangile» I t., pl. X, fig. 3). Ранѣе XI в съ вліяніемъ апокриф. Ев. на данную сцену не встрѣчаемся. Нельзя, впрочемъ, не отмѣтить, любопытнаго изображенія ея (по натурализму и композиціи) на каѳедрѣ Максиміана, VI в. (Ibid., pl. X, f. 1).

3) Изображеніе сцены избіенія младенцевъ дается обыкновенно съ чертами, равно напоминающими и разсказъ каноническихъ Евангелій, и апокрифическихъ, и потому говорить навѣрно, подъ чьимъ вліяніемъ сдѣлано оно — невозможно. Но есть такіе случаи, гдѣ вліяніе послѣднихъ—несомнѣнно. Въ миніатюрѣ Кодекса Григорія Парижск. Библ. № 510—IX в. сцена избіенія младенцевъ соединена со сценой — спасенія Елизаветы: въ горѣ видѣнъ бюстъ женщины съ младенцемъ на рукахъ (надпись Ἐλισαβήτ, ὁ Πρόδρομος), предъ горой стоитъ юноша съ копьемъ и въ недоумѣніи показываетъ рукой на гору, очевидно пораженный чудомъ. О спасеніи Елизаветы съ Іоанномъ, въ такой послѣдовательной связи съ избіеніемъ младенцевъ, разсказывается въ Протоевангеліи (гл. XXII).

такъ и вѣетъ задушевностью народныхъ произведеній, ихъ искренностію, пониманіемъ души человѣческой. Въ этомъ отношеніи характерны главы, въ которыхъ рисуются страданія Анны, ея сѣтованія въ саду при видѣ на лаврѣ птичьяго гнѣзда съ дѣтенышами (II—III гл.), отчаяніе Іосифа, когда онъ замѣчаетъ беременность Маріи (XIII г.), радость и торжество Анны на пиру, гдѣ ея рѣчь къ первосвященникамъ обращается прямо въ пѣснь. «Я не знаю ни одного народа, говоритъ Фреппель[1]) по поводу третьей главы, у котораго элегическая поэзія стояла-бы выше этихъ жалобныхъ куплетовъ, этой пѣсни скорби іудейской женщины, которая при видѣ птичьяго гнѣзда оплакиваетъ предъ Создателемъ свое безчадіе, которая проходитъ мыслью всё твореніе, дабы безчестіе своего неплодства противуположить плодородію, которое Богъ даровалъ внѣшней природѣ». Нѣкоторые изслѣдователи видятъ въ Протоевангеліи слѣды гностицизма (Аренсъ, Борбергъ), эбіонитизма (Кальметъ, Кледкеръ). Протоевангеліе пользовалось наибольшею популярностью сравнительно съ другими апокрифами; оно было переведено съ Греческаго на Коптскій и Арабскій языки.

Ев. Ѳомы. По древности оно не уступаетъ Протоевангелію; его относятъ ко второй половинѣ II в.[2]). Слѣды его вліянія находятъ въ соч. Иринея, Оригена[3]). Никола предполагаетъ, что оно сначала было написано на Сирійскомъ яз., а потомъ былъ сдѣланъ переводъ на греческій и латинскій. Существуютъ двѣ главныя редакціи Евангелія: Парижская, изданная Тишендорфомъ[4]); въ ней разсказываются чудеса Іисуса отъ 5 до 12 лѣтъ и Синайская[5]), гдѣ разсказываются чудеса отъ 5 до 8 лѣтъ. Кромѣ этихъ Греческихъ редакцій извѣстны двѣ Латинскихъ: 1-я. Tractatus de pueritia Jesu secundum Thomam[6])—15 главъ; 2-я редакція найдена Тишендорфомъ въ палимпсестѣ V в. Имп. Вѣнск. Библ.

Содержаніемъ Ев. Ѳомы служатъ чудеса Іисуса отрока (отъ 5-до 12-лѣтняго возраста): Чудо съ воробьями, сдѣланными Христомъ изъ глины и улетѣвшими по его приказанію; (II), умерщвленіе и воскрешеніе сына писца Анны, уничтожившаго игрушечные пруды, устроенные Христомъ (III),

---

1) Труды Кіевской Духовной Академіи, 1861 г., 12.

2) При опредѣленіи времени, къ которому должно отнести Ев. Ѳомы, обыкновенно руководствуются указаніемъ на него Оригена въ 1-й Гомеліи на Луку. «Всѣ занимавшіеся критикой этого мѣста соч. Оригена, говоритъ Минь (Dict. des apocr. I, 1140—1), согласны, что здѣсь говорится скорѣе о другомъ текстѣ, чѣмъ о томъ, который дошелъ до насъ и авторъ котораго — неизвѣстенъ. Формы стиля, встрѣчающіяся въ нашемъ текстѣ, позволяютъ отнести его къ V в».

3) Homil. I in Lucam.

4) Ev. apocr., p. 140—157.

5) Рукоп. $^{14}/_{15}$ ст., Ib. 158—163.

6) Ib. 164—180.

умерщвленіе мальчика, вскочившаго Христу на спину (IV), ослѣпленіе жалующихся на Христа, наставленіе Іосифомъ Іисуса (V), Іисусъ у учителя Закхея, пораженіе послѣдняго въ учености (VII), исцѣленіе пораженныхъ его злорѣчіемъ (VIII), оживленіе мальчика, упавшаго съ крыши (IX), воскрешеніе умершаго отъ потери крови (X), принесеніе Іисусомъ воды въ палліумѣ (XI), чудесный посѣвъ зерна пшеницы, давшаго сто мѣръ (XII), помощь Іосифу въ дѣланіи кровати (XIII), Іисусъ у другаго учителя, наказаніе послѣдняго за ударъ (XIV) исцѣленіе сына Іосифа — Іакова отъ укушенія змѣи, воскрешеніе умершаго дитяти, рабочаго (XVI — XVIII), бесѣда съ учителями (по Ев. Луки II, 43—49) [1].

Укажемъ здѣсь, кстати, на фактъ почти совершеннаго отсутствія вліянія на искусство апокрифовъ, излагающихъ чудеса младенца Іисуса. Поэтому весьма интересными являются тѣ памятники, въ которыхъ можно подмѣтить это вліяніе. Мартиньи [2]) указываетъ на такого рода памятникъ — изображеніе на диптихѣ V в. Миланской каѳедры. Іисусъ-дитя, сидя на каѳедрѣ, какъ-бы споритъ съ учителемъ (молодымъ человѣкомъ), стоящимъ передъ нимъ; у ногъ учителя валяется книга, которую онъ, быть можетъ въ пылу спора, уронилъ. Сзади него стоитъ молодой человѣкъ, быть можетъ также учитель, объясняющій что-то ученику, сидящему на нижней скамейкѣ и держащему въ рукахъ открытую книгу (Срав. гл. XIV Ев. Ѳомы). Укажемъ при этомъ еще на слѣдующій фактъ: изъ событій жизни младенца Іисуса искусствомъ изображаются главнымъ образомъ тѣ, о которыхъ упоминается въ каноническихъ Евангеліяхъ. При изображеніи этихъ событій художники и пользуются весьма часто данными апокрифическихъ Евангелій. Событія эти слѣдующія: Рождество Іисуса Христа, Поклоненіе волхвовъ, Бѣгство Св. семейства въ Египетъ; къ нимъ именно привлекается рядъ событій, подробностей, находимыхъ только въ апокрифическихъ разсказахъ. Укажемъ для примѣра на изображеніе сцены Поклоненія волхвовъ въ Болонскомъ манускриптѣ XII в., отмѣченное подробностью, весьма рѣдко встрѣчаемою въ иконографіи ея: надъ головой Маріи звѣзда, въ медальонѣ которой представлена дѣва съ младенцемъ на рукахъ [3]). Указаніе на подобную звѣзду, явившуюся магамъ, находимъ въ одномъ древнемъ апокрифическомъ преданіи — Poenitentia Adoe, — упоминаемомъ уже папой Гelaсіемъ: «Когда Спаситель родился въ Виѳлеемѣ, въ землѣ Іудейской, его звѣзда явилась на Востокѣ и маги её увидѣли, ибо она превосходила всѣ

1) См. Migne, l. c., I, 1137—1156.
2) Dict. dês ant. chrét. art. L'enfant Jésus, p. 278.
3) См. рис. у Fleury. «La S. Vierge», pl. XL.

небесныя звѣзды своимъ блескомъ, и она имѣла фигуру дѣвушки, которая сидѣла между звѣздами, на рукахъ у нея было маленькое дитя удивительной красоты, надъ головой ея было облако, блестящее какъ корона» [1]).

Ев. Θомы, какъ уже видно изъ изложенія, представляетъ собраніе странныхъ и невѣроятныхъ событій изъ жизни отрока Христа и, очевидно, есть произведеніе какого нибудь еретика, или вѣрнѣе, собраніе сказаній, ходившихъ въ еретической общинѣ. Дѣйствительно, его приписываютъ гностикамъ, манихейцамъ, докетамъ; оно было извѣстно и богомильской сектѣ [2]). Нѣкоторые на чудеса Христа, описанныя въ Ев. Θомы, смотрятъ, какъ на аллегорію, прообразъ его будущихъ чудесъ; враги, о которыхъ говорится здѣсь — духовные мертвецы, которыхъ онъ впослѣдствіи, вступивъ въ тридцати-лѣтній возрастъ, придетъ воскресить [3]).

Ев. Псевдоматθея. (Historia de nativitate Mariae et de infantia Salvatoris). Время происхожденія этого Евангелія относятъ къ половинѣ V ст. Впервые его издалъ Тило (р. 337—400) по рукописи XIV в. Парижск. Имп. Библ. № 5559 А и № 1562, XV в. Въ обѣихъ этихъ рукописяхъ впереди находится прологъ, въ которомъ авторъ называется Іаковомъ, сыномъ Іосифа. Тишендорфъ издалъ, какъ-бы продолженіе того, что издано Тило, по рукописи Ватиканск. Библ. (№ 4313); здѣсь Евангеліе приписывается Матθею и имѣетъ слѣдующее, обыкновенно встрѣчающееся заглавіе: «Evang. sive Liber de ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris». Лучшей рукописью, содержащей Евангеліе, считается рукопись XI в., принадлежащая Штутгартской Библіотекѣ. При тѣхъ Евангеліяхъ, которыя приписываются Матθею, обыкновенно находятся письма епископовъ Хроматія и Геліодора и отвѣтъ послѣдняго, въ которомъ заявляется, что авторъ Ев. — Матθей [4]).

Въ Ев. Псевдоматθея излагается въ начальныхъ 17 главахъ то-же, что и въ Протоевангеліи Іакова, только со многими дополненіями относительно нѣкоторыхъ фактовъ. Съ 18 гл. по 24 разсказывается подробно о бѣгствѣ св. семейства въ Египетъ и пребываніи его тамъ: встрѣча съ драконами, львами, пардами и др. животными, почтившими его (18—19), чудо съ пальмой, наклонившей свои вѣтви съ плодами къ Богоматери и появленіе источника, по слову Христа (20—21), паденіе идоловъ въ храмѣ г. Сотинэ, почтеніе Афродизіемъ и его войскомъ св. семейства [5]) (22—24). Съ 25—

---

1) Migne. Dict. des apocryphes, t. I, p. 378.
2) А. Веселовскій. Славянскія сказанія о Соломонѣ и Китоврасѣ. Спб. 1872, 155 стр.
3) Moehler, Patrologie, t. II, p. 569. Migne, 1142.ib.
4) См. Reinsch, l. c. стр. 5—6. См. также Migne, l. c., [1057—1088].
5) Ср. мозаичн. изобр. на тріумф. аркѣ ц. св. Маріи Маджіоре, въ Римѣ. (Рис. у Fleury. L'Evangile, pl. XXXI).

52 гл. излагаются чудеса Іисуса-отрока по возвращеніи его изъ Египта; въ этой части Евангеліе Псевдоматѳея слѣдуетъ въ разсказѣ многихъ событій Евангелію Ѳомы. Художественными достоинствами наиболѣе отличаются двѣ первыя части Евангелія; характеръ ихъ носитъ слѣды того-же народнаго творчества, о которомъ мы говорили при характеристикѣ Протоевангелія; но сравнительно съ послѣднимъ въ немъ наиболѣе замѣчаются черты литературной обработки.

Ев. о рождествѣ Маріи (Ev. de nativitate Mariae). Время происхожденія этого Евангелія относятъ къ V—VI в. Оно издано Фабриціемъ, Тило, Тишендорфомъ и др. Тило для своего изданія воспользовался манускр. Имп. Парижс. Библ. и Кембриджской; Тишендорфъ — Парижс., Лаврентіанс. и Ватиканс.[1]).

Содержаніемъ Евангелія служитъ изложеніе событій изъ жизни Іоакима и Анны до рождества Маріи, жизни Маріи до Рождества Христова (I—X). Источникомъ для составленія Евангелія служили: Протоевангеліе, Ев. Псевдоматѳея и данныя каноническихъ Евангелій — Матѳея и Луки. Литературная обработка его наиболѣе замѣтна; благодаря этому, оно и лишено простоты, художественности Протоевангелія. Въ характеристикѣ Маріи наиболѣе обращено вниманія на ея преданность Богу, служеніе Ему, исполненіе церковныхъ правилъ. Эти черты характеристики могутъ ясно служить указаніемъ на духовное сословіе автора, почерпнувшаго изъ извѣстныхъ ему апокрифическій сказаній о Божьей Матери то, что казалось ему особенно важнымъ. Это Евангеліе пользовалось особенною популярностью въ западной церкви и цитировалось Отцами ея—Августиномъ, Іеронимомъ и др.[2]).

Арабское Ев. дѣтства Христа (Ev. Infantiae Salvatoris). Впервые оно было издано Сикомъ въ 1677 г. въ арабскомъ текстѣ и съ латинскимъ переводомъ. Фабрицій въ своемъ изданіи далъ только латинскій переводъ. Тило переиздалъ арабскій текстъ, далъ переводъ и замѣчанія. Время происхожденія Евангелія Тишендорфъ относитъ къ VI в. Въ Евангеліи излагаются событія изъ жизни младенца Христа—чудеса послѣ его рожденія, во время пребыванія въ Египтѣ, послѣ возвращенія на родину: бесѣда Христа, находившагося еще въ колыбели, съ Маріей о своемъ предназначеніи[3]) (I гл.),

---

1) И Ев. Псевдоматѳея, и данное — извѣстны только въ латинскихъ рукописяхъ.

2) См. Migne, l. c., I, 1045—1056.

3) Быть можетъ не безъ вліянія даннаго апокрифа представлено Рождество Христа на одномъ камнѣ Ватикана, относимомъ Флери къ VII в. (La S. Vierge, I t., pl. XIX): младенецъ, лежащій въ колыбели, обращаетъ голову къ полулежащей Маріи. Еще характернѣе миніатюра рук. Ватик. Библ. № 31, XI в. (La S. Vierge I, XXV): младенецъ, лежащій въ ясляхъ, вытянувъ изъ перевязокъ руку, протягиваетъ её по направленію къ Маріи, какъ бы обращаясь къ ней съ рѣчью.

исцѣленіе женщины, поклоненіе пастырей, обрѣзаніе — обрѣзанная шкурка положена сыномъ старухи въ алебастръ, который впослѣдствіи грѣшница Марія пріобрѣла для помазанія головы и ногъ Христа [1]) (I—V), срѣтеніе [2]), поклоненіе волхвовъ, подарокъ Маріи волхвамъ пеленъ, которыми былъ обвитъ Христосъ, чудо съ этими пеленами, которые оказались несгораемыми, бѣгство въ Египетъ (V—X), паденіе идоловъ, исцѣленіе сына жреца, освобожденіе плѣнныхъ изъ рукъ разбойниковъ, исцѣленіе демонической женщины, нѣмой невѣсты, женщины одержимой сатаной въ видѣ змѣя, лепрозы, юноши, обращеннаго въ мула, эпизодъ съ разбойникомъ Титомъ, убѣдившимъ другаго разбойника — Думаха не нападать на св. семейство и обѣщаніе Христомъ, по просьбѣ Богородицы, ему награды — пребываніе вмѣстѣ съ Нимъ въ раю (впослѣдствіи благоразумный и неблагоразумный разбойники на крестахъ), образованіе источника (X—XXV), возвращеніе св. семейства на родину, исцѣленіе всякаго рода демоническихъ, заразныхъ женщинъ, дѣтей, мущинъ и многія другія чудеса, о которыхъ говорится въ Ев. Ѳомы, Псевдоматѳея [3]) (XXV—LV).

Въ Евангеліи замѣчаются три части, въ которыхъ составитель воспользовался данными другихъ апокрифическихъ Ев.: 1-я, гл. I—IX, авторъ здѣсь отчасти слѣдуетъ Евангелію Матѳея, Луки; 2-я, г. IX — XXXV, представляетъ самостоятельную—собраніе легендъ несомнѣнно восточнаго происхожденія; 3-я — съ XXXVII г. до конца — слѣдуетъ Ев. Ѳомы. Составленіе Евангелія приписывается Несторіанамъ, Маркозійцамъ (Ириней), Василидамъ (Оригенъ), сектаторамъ Манеса (св. Кириллъ). Оно пользовалось

———

1) Какъ на признакъ Сирійскаго происхожденія многихъ частей этого Евангелія, можно указать легенду, сообщаемую Ефремомъ Сиринымъ, ставшую ему извѣстною, вѣроятно, изъ устъ народа, именно объ этой женщинѣ: грѣшница отправляется къ мvровару за царскимъ мvромъ; между нимъ и ею начинается бесѣда. Мvроваръ допрашиваетъ ее о ея Возлюбленномъ. Грѣшница, наконецъ, рѣшается объяснить, кто ея Возлюбленный; мvроваръ подаетъ ей совѣтъ, какъ попасть въ домъ Симона. (Соч. Ефр. Сир., изд. Моск. Дух. Акад. 14. III, стр. 111—125).

2) Любопытными подробностями пополненъ разсказъ объ этомъ событіи сравнительно съ каноническими Евангеліями: «Увидѣвъ Его (Христа), блистающаго подобно колоннѣ свѣта, когда Марія, мать Его, несла Его на рукахъ, старецъ Симеонъ обрадовался; *окружали Его Ангелы, какъ царскіе тѣлохранители*, хваля Его». Ср. фреску тріумф. арки ц. Маріи Маджіоре, въ Римѣ (рис. у Fleury «L'Evangile», I t., pl. XIV.

3) О нѣкоторыхъ изъ этихъ чудесъ Христа разсказывается въ мусульманскихъ преданіяхъ. Въ послѣднихъ особенно интереснымъ является для иконографическаго представленія Благовѣщенія тотъ фактъ, что время благовѣтствованія Маріи переносится на время пребываніе ея *въ храмѣ*. (См. «Weil. Biblische Legenden der Musulmáner» 1845, стр. 280—298). О благовѣтствованіи Маріи *въ храмѣ* разсказывается также въ апокрафическомъ сказаніи «Варѳоломѣевы вопросы Богородицѣ» (Тихонравовъ. Памятники отреченной литературы, II, 18 — 22).

большой популярностью на востокѣ; его ставили здѣсь наравнѣ съ каноническими Евангеліями и выдавали за произведеніе Св. Петра [1]).

Исторія Іосифа древодѣла. Впервые была издана шведскимъ ученымъ Валлиномъ въ арабскомъ текстѣ и съ латинскимъ переводомъ. Фабрицій въ своемъ изданіи даетъ только латинскій текстъ; Тило—латинскій переводъ и арабскій текстъ. Полагаютъ, что Исторія была написана сначала на коптскомъ языкѣ, а потомъ былъ сдѣланъ переводъ на арабскій языкъ. Происхожденіе Исторіи относятъ къ IV вѣку; основаніемъ этому служатъ находимые въ ней слѣды вліянія милленаристской секты [2]).

Исторія Іосифа стоитъ совершенно особо отъ другихъ (указанныхъ выше) апокрифическихъ Евангелій; тѣ занимаются по преимуществу описаніемъ жизни Маріи, Младенца-Іисуса, Исторія-же, упомянувъ коротко о нѣкоторыхъ событіяхъ изъ жизни этихъ лицъ, согласно даннымъ, находимымъ въ другихъ апокрифахъ, занимается по преимуществу исторіей жизни Іосифа, или вѣрнѣе, послѣднихъ минутъ ея, отношеніями къ Іосифу Христа. Она отличается тонкимъ психологическимъ анализомъ, умѣньемъ подмѣтить тѣ стороны души Христа, которыми Онъ естественно долженъ былъ обладать еще въ большей степени, чѣмъ простой человѣкъ. Каноническія Евангелія не открываютъ намъ семейной жизни Христа, Его отношеній къ Іосифу, Маріи; Исторія, дополняетъ ихъ въ этомъ отношеніи и выбираетъ для характеристики Христа съ этой стороны весьма удобный моментъ—послѣдніе моменты жизни существа, весьма близкаго къ Нему.

Содержаніе Исторіи отъ XII гл. по XXXIII таково. Наступилъ часъ смерти Іосифа; душевный страхъ, волненіе охватили его; онъ проситъ у Бога помощи, жалуется на все свое существо за жизнь, проведенную въ грѣхахъ. Входитъ Іисусъ; Его видъ облегчаетъ Іосифа. Марія приходитъ ко Христу и сообщаетъ, что Іосифъ умираетъ. Іисусъ говоритъ о неизбѣжности смерти для всѣхъ, даже для него самого, въ той плоти, какую онъ получилъ отъ Маріи. Іосифъ тяжко вздыхалъ, руки и ноги его уже заходолѣли; Іисусъ, Марія, братья и сестры горько плакали. Христосъ обращается къ Богу съ молитвой о присылкѣ Арх. Михаила и Гавріила для проводовъ души Іосифа въ мѣсто блаженныхъ. Онъ чувствуетъ тяжесть потери, высказываетъ сожалѣнія: «гдѣ его искусство? Погибло, какъ бы не существовало». Но въ то-же время утѣшаетъ: его смерть — не смерть, а жизнь вѣчная. Іосифа похоронили въ пещерѣ; при погребеніи Іисусъ опять высказывается о неизбѣжности для всѣхъ смерти за грѣхи нашихъ прародителей. Приводится объясненіе Іисуса ученикамъ (въ предисловіи къ

1) См. Migne, l. c. I, 973—1008.
2) См. Migne, l. c. I, 1027—1044.

Исторіи говорится, что Іисусъ разсказалъ ее ученикамъ на горѣ Елеонской), что никто изъ людей не безсмертенъ, и Энохъ, и Илія въ концѣ свѣта примутъ смерть отъ Антихриста.

Исторія Іосифа той своею частью, въ которой разсказывается о Введеніи Маріи во храмъ, Благовѣщеніи, Рождествѣ Христовомъ, Бѣгствѣ въ Египетъ, могла оказывать вліяніе на искусство. Слѣды вліянія находимъ въ изображеніи Рождества Христова на ящикѣ Лувра, относимомъ Флери къ X в. [1]): подъ портикомъ, раздѣленнымъ колоннами на три части, въ ясляхъ лежитъ Христосъ; надъ нимъ быкъ и оселъ. Справа сидитъ Іосифъ въ первосвященническихъ одеждахъ; слѣва — Марія. На званіе Іосифа, какъ жреца, служителя храма, находимъ указаніе именно въ Исторіи: «Опытный въ наукѣ и доктринахъ, онъ сдѣлался *жрецомъ* въ храмѣ» (II гл.).

Ев. Никодима. Апокрифическія Евангелія, восполняя то, о чемъ мало сказано въ каноническихъ Евангеліяхъ, не касаются поэтому жизни Христа съ тридцатилѣтняго Его возраста, т. е. съ того времени, когда Онъ началъ исполнять цѣль своего посланничества. Они, какъ мы видѣли, касаются исключительно дѣтскаго и отроческаго Его возраста. О послѣднихъ дняхъ жизни Христа, Его страданіяхъ, мученіяхъ довольно подробно говорится въ каноническихъ Евангеліяхъ, но въ нихъ ничего не говорится о сошествіи Христа въ адъ. Ев. Никодима, восполняя отчасти каноническія Евангелія въ передачѣ событій изъ послѣдняго періода жизни Христа, даетъ рядъ картинъ изъ времени, предшествующаго сошествію въ адъ, самого сошествія и послѣдующаго затѣмъ времени, и тѣмъ восполняетъ пробѣлъ, представляемый въ этомъ отношеніи каноническими Евангеліями. Ев. Никодима обыкновенно раздѣляютъ на двѣ части: 1) отъ I—XVI гл., 2) XVII—XXVII гл. Вотъ его содержаніе. Предъ Пилата являются Іудейскіе старѣйшины, обвиняютъ Христа въ различныхъ преступленіяхъ и просятъ, чтобы Онъ былъ приведенъ предъ его судилище. Курсоръ отправляется за Христомъ и воздаетъ Ему почтеніе. Іудеи доносятъ о поступкѣ курсора Пилату; курсоръ объясняетъ причину своего поступка: «когда ты меня послалъ изъ Іерусалима къ Александру, говоритъ онъ, *я увидѣлъ Іисуса, сидящаго на ослѣ*, и *Еврейскіе мальчики* кричали: осанна сыну Давидову; *одни держали вѣтви въ рукахъ, другіе-же постилали одежды свои*»... Іисуса вводятъ. «*Когда онъ вошелъ, у знаменщиковъ портреты на знаменахъ сами наклонились и поклонились ему*». То-же самое знамена сдѣлали, когда ихъ держали 12 человѣкъ, для удостовѣренія, не наклонили-ли ихъ сами знаменщики (I гл.). Жена Пилата чрезъ пословъ проситъ его, чтобы онъ ничего не дѣлалъ Христу. Обвинители Христа

---

1) La S. Vierge I t., XXI.

взводятъ на него еще новыя преступленія; Пилатъ оставляетъ при себѣ 12 человѣкъ, защищавшихъ Христа, и разспрашиваетъ ихъ. Онъ объявляетъ народу о невинности Христа и предоставляетъ Іудеямъ судить его самимъ по своимъ законамъ (II—IV). Выступаетъ съ защитой Христа Никодимъ и многіе другіе, которыхъ Іисусъ избавилъ отъ всякаго рода недуговъ (IV—VIII). Пилатъ предлагаетъ отпустить Іисуса, а Варраву наказать; но Іудеи не соглашаются. Пилатъ умываетъ руки и отдаетъ Христа на распятіе (VIII—IX). На Голгофѣ съ Іисуса сняли его одежды и опоясали *лентіономъ* (поясомъ). Когда онъ висѣлъ на крестѣ, *воинъ Лонгинъ* пронзилъ его бокъ копьемъ. Іисусъ испускаетъ духъ. Пилатъ, узнавъ о смерти Христа, сильно печалится съ своей женой. Іосифъ погребаетъ тѣло Христа. На собраніе къ старѣйшинамъ являются Іосифъ и Никодимъ; Іосифъ упрекаетъ старѣйшинъ за ихъ поступокъ съ Христомъ; за это его схватываютъ и садятъ въ темницу; выпускаютъ, но послѣ опять садятъ. Воскресеніе Христа. Финеасъ и Адда разсказываютъ собранію о посылкѣ Христомъ учениковъ на проповѣдь. Сюда-же является Никодимъ и совѣтуетъ найти Христа. Христа ищутъ, но не находятъ, а находятъ Іосифа, освободившагося изъ темницы, какъ потомъ видно изъ словъ его предъ этимъ-же собраніемъ, съ помощью Христа. По просьбѣ собранія, Іосифъ является и разсказываетъ о явленіи къ нему въ темницу Христа, о воскресеніи сыновей Симеона, Хорины и Леонтія. Совѣтъ посылаетъ за послѣдними; ихъ приводятъ и они письменно разсказываютъ о томъ, что происходило въ аду до сошествія въ него Христа [бесѣда Адама, Исаіи, Симеона, Іоанна Крестителя о блеснувшемъ въ аду свѣтѣ (Христѣ, который долженъ былъ сойти въ адъ); споръ Сатаны и Ада, упреки послѣдняго первому за его неблагоразуміе], о самомъ сошествіи, освобожденіи Адама и Евы, и всѣхъ праведниковъ изъ ада, положеніи Христомъ крестнаго знамени, о введеніи Арх. Михаиломъ Святыхъ въ рай, о встрѣчѣ ими тамъ Иліи, Эноха, благоразумнаго разбойника съ крестомъ (X—XXVI). Въ послѣднихъ 27, 28 гл. разсказывается о явленіи Кармина и Левкина въ Іерусалимъ, о собраніи Пилатомъ первосвященниковъ.

На двѣ части, изъ которыхъ составилось Ев. Никодима, изслѣдователи его (Тишендорфъ, Никола и др.) смотрятъ, какъ на совершенно самостоятельныя произведенія, прежде существовавшія несоединенными. Соединены онѣ были, вѣроятно, на западѣ въ X в. (древнѣйшій Ейнендельскій манускр., въ которомъ обѣ части соединены, относится къ этому вѣку). Происхожденіе первой части и Тишендорфъ, и Никола относятъ ко 2-му вѣку. Относительно же второй между ними—разногласіе. Тишендорфъ видитъ въ ней воспроизведеніе апокрифическаго сочиненія 2-го вѣка «Про-

повѣдь св. Петра» (Κήρυγμα Πέτρου) и потому относитъ ее къ этому времени. Никола не находитъ между 2-ой частью и указаннымъ произведеніемъ ничего общаго и, основываясь на исторіи развитія легенды — сошествія Христа въ адъ, относитъ ее къ IV, половинѣ V стол.[1]).

Названіе свое Никодимово Ев. пріобрѣло въ позднее время: ни въ латинскихъ, ни въ греческихъ древнихъ рукописяхъ оно такъ не называется. Особенною популярностью Ев. Никодима пользовалось на Западѣ въ VII—VIII в. и едва-ли не большею, какъ замѣчаетъ А. И. Кирпичниковъ[2]), чѣмъ тетроевангеліе. Популярность Евангелія въ Британіи объясняется тѣмъ, что Никодимъ, одно изъ главныхъ лицъ, о которомъ разсказывается въ немъ, считался первымъ Апостоломъ этой страны.

Въ соотвѣтствіе съ литературными данными о времени происхожденія обѣихъ частей Ев., популярности ихъ, интересно сопоставить данныя памятниковъ искусства.

Вліяніе первой части Евангелія на искусство. Древнѣйшіе памятники искусства, въ которыхъ мы замѣчаемъ вліяніе первой части Ев. Никодима, идутъ съ IV в. Это именно изображеніе *торжественнаго входа въ Іерусалимъ* на саркофагахъ Юнія Басса, Латранскомъ (IV в.). На первомъ Христосъ изображенъ въ видѣ мальчика, сидящаго на ослѣ; подъ ноги его одинъ мальчикъ подстилаетъ одежды, а другой стоитъ у дерева, смотря на Христа. На второмъ Христа встрѣчаютъ уже нѣсколько дѣтей и юношей[3]). Съ болѣе торжественнымъ характеромъ встрѣча Іисуса Христа Еврейскими дѣтьми представлена въ миніатюрахъ Россанскаго Ев.[4]) (V—VI в.), а также — Библіи Сирійской[5]) (того-же вр.) и др. памят. болѣе поздняго времени. Подъ тѣмъ-же вліяніемъ находимъ изображеніе: 1) Христа предъ судомъ Пилата, 2) Іудеевъ и Пилата — въ упомянутомъ Россанскомъ Ев.[6]) и Рас-

---

1) Въ развитіи легенды Никола различаетъ три фазиса: первый — конца 2 и 3 вѣка, когда полагали, что Іисусъ сошелъ въ адъ, чтобы подчиниться общему закону человѣческой природы и возвѣстить спасеніе умершимъ и тѣмъ, кто обратился бы къ вѣрѣ; второй—4 и половины 5 в., когда полагали, что Іисусъ сошелъ въ адъ, чтобы докончить свое дѣло, сломить могущество Смерти и Сатаны и вывести праведныхъ Ветхаго Завѣта. Третій — половины 5 и начала 6 в., когда полагали, что Христосъ отворилъ врата только той части, гдѣ находились Патріархи и Пророки. 2-я часть Ев. Никодима, по мнѣнію Никола, получила свою форму во 2-мъ періодѣ. См. Nicolas. Etudes sur les évangil. des apocryphes, а также Migne, l. c., I, 1087—1138.

2) Ист. Всеобщ. Лит. Сред. вв. 107.

3) Fleury, L'Evangile II, pl. LXX, 1 и LXX, 3.

4) Усовъ, Миніат., стр. 7 и рис. 2, т. I.

5) Fleury, L'Evang. II, LXX, 2.

6) Первая сцена представлена такъ: въ полукругѣ стоитъ столъ, на которомъ лежатъ письменныя принадлежности. За столомъ, на креслѣ сидитъ Пилатъ; за нимъ двое юношей со штандартами въ рукахъ. Слѣва отъ Пилата внизу два первосвященника, далѣе Христосъ. Справа отъ Пилата группа изъ пяти человѣкъ. Вторая сцена. Обстановка та-же, что и въ

пятія въ миніат. Библ. Сирійс., фрескахъ ц. св. Урбана въ Римѣ[1]) (XII в.) и др.

Вліяніе второй части Ев. Никодима на памятникахъ искусства болѣе ранняго времени мы находимъ въ изображеніи *Сошествія Христа въ адъ.* (Анастазисъ). Оно, какъ мы видѣли при описаніи фресокъ пресбитерія нашего Собора, начинаетъ представляться въ христіанской иконографіи съ VII—VIII в. (Ев. Имп. Публ. Библ. № 21) и чаще всего встрѣчается въ XI, XII в. и т. д. Подъ тѣмъ-же вліяніемъ находимъ изображеніе *Воскрешенія Лазаря* въ Барберинс. кодексѣ Псалтыри XI в.[2]): отъ Христа исходитъ лучъ свѣта, заставляющій корчиться «адъ», изображенный въ видѣ Силена, отъ котораго улетаетъ по лучу освобожденная маленькая мужская фигура души Лазаря [3]).

Итакъ вліяніе первой части Ев. Никодима на памятники искусства начинается съ IV в., второй-же съ VII—VIII. Такимъ образомъ данныя литературы о времени происхожденія обѣихъ частей Ев. Никодима, ихъ популярности, болѣе или менѣе соотвѣтствуютъ даннымъ искусства.

Вліяніе апокрифическихъ Евангелій дѣтства на свѣтскую литературу [4]).

Германія. Слѣды вліянія апокрифическихъ Ев. дѣтства находимъ въ древне-саксонскомъ Ев., называемомъ *Heliand* (IX в.). Авторъ держится каноничес. Ев., Таціана, комментарій Грабана Мавра, Беды и Алкуина[5]); затѣмъ въ Ев. *Krist* Бенедиктинскаго монаха Отфрида (половины IX в., см. у него гл. I, 5).

Наиболѣе ясное слѣдованіе апокрифическимъ Евангеліямъ замѣчается въ произведеніи монахини Гандергеймскаго монастыря, *Гросвиты* (половины X в.). Она писала на Латинскомъ яз. и слѣдовала Теренцію, Виргилію, Овидію. Между осмью легендами, обработанными ею, одна посвящена «*Исторіи*

первой сценѣ. У стола, за которымъ сидитъ Пилатъ, стоитъ нотаріусъ съ диптихомъ; по обѣ стороны Іудеи въ волненіи. Первая сцена основана на данныхъ I-ой главы, а вторая—конца IX-й главы Ев. Никодима. См. Усовъ, Ibid., т. 4, p. 1, и т. 5, p. 1.

1) См. Описаніе Распятія (у насъ въ изложеніи) въ Ев. Никодима, X гл. Рис. памят. у Fleury, L'Evang. II, LXXXVII, LXXXIX.

2) Кондаковъ. Исторія виз. иск., 121.

3) См. Ев. Никодима, гл. XX: Адъ разсказываетъ Сатанѣ о воскрешеніи Лазаря: «Когда я услышалъ слово его (Христа), то задрожалъ и мои нечестивые слуги. Мы не могли удержать Лазаря; онъ быстро, какъ птица улетѣлъ отъ насъ».

4) Наиболѣе полная исторія этого вліянія изложена въ книгѣ: «Die Pseudo-Evangelien von Jesu und Maria's Kindheit in der Romanischen und Germanischen Literatur» Robert'a Reinsch'a. Halle. 1879.

5) См. Schade, Liber de infantia Mariae et Christi Salvatoris, p. 33. Reinsch, l. c., стр. 105.

непорочной Богородицы» [1]) написанной латинскимъ гекзаметромъ. Въ поэмѣ Гросвита слѣдовала не Протоевангелію, какъ полагали Густавъ Фрейтагъ [2]), Баракъ, Ашбахъ, и не Евангелію о Рождествѣ Маріи, какъ полагали Тило и Тишендорфъ [3]), а—Евангелію Псевдоматоея [4]). Не излагая содержанія поэмы, въ общемъ мало отличающейся отъ Ев. Псевдоматоея, отмѣтимъ только характерныя въ ней черты классицизма. Разсказывая о пребываніи Маріи въ храмѣ, авторъ такъ описываетъ наступленіе утра, когда она садилась за вышиванье: «Ночь окончилась, мракъ исчезъ, Аврора бросила свѣтъ въ восточную сторону, Фебъ подымался въ чистотѣ Олимпа и третій часъ являлся; тогда Дѣва съ бѣлыми руками обращалась къ работѣ [5])». Ангелъ, явившійся Іоакиму, послѣ исполненія роли своего посланничества «взошелъ, говоритъ авторъ, на усѣянный звѣздами Олимпъ» [6]).

Къ XII вѣку относится стихотвореніе на нѣмецкомъ яз. *«Leben Jesu»* неизвѣстнаго автора [7]). Здѣсь разсказывается о Рожденіи Іоанна Крестителя, о Благовѣщеніи — явленіи къ *королевѣ* (Маріи) *героя* (Гавріила), Рождествѣ Іисуса, — Богъ велитъ Іосифу *привлечь осла къ яслямъ, у которыхъ уже стоялъ быкъ* [8]), — о чудѣ въ Римѣ, поклоненіи волхвовъ, взятіи въ плѣнъ Ирода, бѣгствѣ въ Египетъ, паденіи идоловъ и др. событіяхъ изъ жизни Христа, о которыхъ разсказывается въ каноническихъ Ев. и Апокалипсисѣ. Апокрифическими источниками авторъ воспользовался въ небольшомъ количествѣ. (Въ разсказѣ о паденіи идоловъ, 23-й гл. Псевдом.).

Въ 1172 г. священникъ *Вернеръ* написалъ стихотвореніе, посвященное Маріи, въ 3-хъ пѣсняхъ [9]). Въ нихъ онъ разсказываетъ исторію Іоакима и

1) Изд. Баракомъ «Die Werke der Hrotswitha. Nürnberg. Bauer et Raspe, 1858.

2) De Hrotswitha poetria Vratislaviae. 1839, p. 14.

3) Codex ap. Proleg. p. XCVII и Ev. apoc. Proleg., p. XXXI.

4) Названіе Маріи Звѣздой можетъ быть заимствовано изъ церковн. пѣсенъ. О призывѣ Ирода въ Римъ разсказывается въ 17-й гл. Псевдом. Парижс. рук. Reinsch, l. c., стр. 106.

5) Ex quo discessae noctis periere tenebrae, Aurora spargente plagam lucem и т. д.

6) Angelus astrigerum postquam transcedit Olympum, ст. 226.

7) Vom Leben und Leiden Jesu... въ Fundgruben für Gesch. deut. Spr. und Lit. Hoffman I, 130 и т. д.

8) Въ связи съ этимъ разсказомъ интересно сопоставить разсказъ въ Ев. Псевдоматоея: «на третій день послѣ рожденія Христа вышла Марія изъ пещеры, вошла въ хлѣвъ и *положила мальчика въ ясли, и быкъ, и оселъ почтили его*». (гл. XIV) Такимъ образомъ, столь часто встрѣчаемое изображеніе быка и осла въ сценѣ Рождества на памятникахъ древне-христіанскаго искусства и послѣдующаго времени, можетъ быть объяснено не однимъ вліяніемъ извѣстнаго пророчества Исаіи и Аввакума, но и (быть можетъ преимущественно) вліяніемъ одного изъ древнихъ, весьма распространенныхъ апокрифовъ.

9) Изд. въ тѣхъ же Fundgruben...., II t., p. 147—212. Reinsch, l. c., стр. 108.

Анны, о рождествѣ Маріи, ея дѣтствѣ, обрученіи, Благовѣщеніи, оправданіи предъ первосвященниками, Рождествѣ Іисуса, поклоненіи пастуховъ и волхвовъ, бѣгствѣ въ Египетъ, смерти Ирода и Іисуса. Источниками для автора служили: Ев. Псевдоматѳея, какъ это видно изъ его собственныхъ словъ (ст. 77, 1140, 2773), Протоевангеліе, соч. Фульберта Шатрскаго и др.

Къ концу XII в. относится пѣсня *Генриха* о Маріи. Но сама пѣсня до насъ не дошла; о содержаніи ея и авторѣ узнаемъ изъ поэмы Конрада Фуссесбрунскаго «Дѣтство Іисуса». Въ пѣснѣ Генриха разсказывалось о жизни Маріи отъ рожденія до обрученія, объ Аннѣ, ея трехъ мужьяхъ и трехъ Маріяхъ.

Къ концу XII, началу XIII в. относится выше названная поэма *Конрада Фуссесбрунскаго* «Дѣтство Іисуса»[1]). Авторъ сначала кратко передаетъ содержаніе стих. Генриха, затѣмъ начинаетъ свой разсказъ: о Благовѣщеніи, бѣгствѣ св. семейства въ Египетъ, о пальмѣ, двѣнадцати разбойникахъ. Послѣ разсказа о паденіи идоловъ и возвращеніи св. семейства въ Назаретъ излагаются чудеса младенца Христа, совершенныя имъ здѣсь. Источникомъ для автора служило попреимуществу Ев. Псевдоматѳея, а также какой-то французскій источникъ (о разбойникахъ).

Франція. Во французской литературѣ вліяніе апокрифическихъ Евангелій открывается съ болѣе поздняго времени, чѣмъ въ Германіи — съ XII в. *Германъ Валенсіенъ* написалъ произведеніе, называемое различно въ различныхъ рукописяхъ: «Romans de Sapience», «La vie Nostre Dame»[2]). Источниками для произведенія служили: Библія и Ев. о Рождествѣ Маріи.

Къ XII-му же столѣтію относится произведеніе *Ваце*[3]) (Maistre Wace). Оно дѣлится на три части: въ первой разсказывается объ учрежденіи праздника Зачатія Вильгельмомъ, во второй о рождествѣ Маріи, ея дѣтствѣ, обрученіи; въ третьей объ успеніи ея, погребеніи, вознесеніи на небо. Источниками автору служили: Miraculum de conceptione S. Mariae Ансельма, Протоевангеліе Іакова и Assumptio beatae Virginis.

---

1) Изд. Jul. Feifalik'омъ «Die Kindheit Jesu». Gedicht des 12 Jahrh. Wien. 1859.

2) Въ печати цѣликомъ не являлось. Анализъ его данъ въ Hist. littér. de la France. Reinsch, l. c., стр. 16.

3) Существуетъ въ 13 рукописяхъ. Въ первый разъ его издалъ G. Mancel и G. Trebutien. Вставной эпизодъ объ Аннѣ и Фануилѣ издалъ Le Roux de Lincy въ книгѣ «Le livre des légendes», p. 24 — 29. По общимъ мотивамъ послѣдняя легенда весьма близка къ одной румынской сказкѣ. См. Веселовскій. Розысканія въ области духовнаго стиха, X, 421 стр. и т. д.

Изъ обзора литературныхъ произведеній, явившихся подъ вліяніемъ апокрифическихъ Евангелій, мы видимъ, что изъ послѣднихъ для нихъ источниками служили преимущественно: Ев. Псевдоматоея, Протоевангеліе Іакова и Ев. о Рождествѣ Маріи, т. е. тѣ-же, которыя служили главнымъ источникомъ и для памятниковъ искусства. Время вліянія апокрифическихъ Ев. дѣтства на свѣтскую литературу, какъ видимъ, падаетъ главнымъ образомъ на XII в.—ту эпоху, когда почитаніе Богородицы на западѣ получило особое распространеніе.

УКАЗАТЕЛЬ.

Ааронъ 7, 64, 65—67, 102.
Авель 18, 65.
Августинъ 73.
Авраамъ 34, 18; Авраамово гостепріимство 95; встрѣча Авр. трехъ странниковъ 95.
Агапа 61.
Агнецъ 15, 32—34, 45.
Адамъ 18, 19, 92; Изгнаніе изъ рая 13.
Акакій м. 54.
Александръ 54, 79.
Александра ц. предъ Георгіемъ 88.
Ананія, Азарія и Мисаилъ 101.
Ангелы и Архангелы 11, 20, 28, 29, 31, 32, 35, 37—39, 45—49, 63, 71, 72, 77—79, 89, 97, 99, 101. Одѣяніе Ангеловъ 34; Ангелы вѣстники 34; Ангелы Господни 35; Ангелъ Великаго Совѣта 12; Архангелъ Софія 12; Ангелъ съ крестомъ 49.
Андрей Критскій 74, 79.
Анны моленіе предъ гнѣздомъ 75, 77.
Антоній 7.
Апокалипсисъ 20, 97, 98.
Апокалипсическія животныя 29, 32, 33, 46, 98.
Апокрифическія Евангелія 58, 73, 136.
Протоевангеліе Іакова 58, 73, 77, 79, 137, 138, 149, 150.
Ев. Псевдоматѳея 58, 73, 141, 148, 149.
Ев. Никодима 91, 145—148.
Ев. о Рождествѣ Маріи 93, 142, 149.
Ев. Ѳомы 139—149.
Ев. Арабское дѣтства Христа 142, 143.
Исторія Іосифа древодѣла 144.
Апокрифы въ западной литературѣ:
Исторія непорочной Богородицы монахини Гросвиты 148.
Стихотвореніе Вернера 149.
Пѣсня Генриха о Маріи 150.
Поэма Конрада Фуссесбрунскаго — «Дѣтство Христа» 150.
Германа Валенсьена — Romans dè Sapience 150.
Сочиненіе Ваце о Богородицѣ 150.
«Leben Jesu» неизвѣстнаго автора 149.
Апостолы 20, 28—29, 38, 39, 41, 46, 48, 52, 59, 61, 68, 71, 100, 101, 102.
Арсеній св. 79.
Астерій св. 104.
Аѳанасій 101.
Аэцій м. 55.
Афродизій и его войско поклоняются Христу 141.

Благовѣщеніе 10, 34, 56—58, 74—79, 143.
Богородица 10, 14, 20, 35, 38, 40, 43, 44, 47—51, 57, 59, 73—74, 94.
— Заступница церкви 9, 11.
— Софія 12.
— съ младенцемъ 35, 40, 42, 57, 67.
— царица небесная 34.
— Оранта 28—31, 38—41.
— Образъ ц. земной 68, 71.
— Влахернская 41.
Богородичные праздники 75.
Богъ Отецъ 17, 18, 20, 22, 24.
Богоявленіе 105.
Борисъ и Глѣбъ 134.

Бѣгство въ Египетъ 73, 138, 140.
Бракъ въ Канѣ 74, 94.

Валаамъ 34.
Валерій м. 54, 71.
Василій Великій 69, 71, 79.
Введеніе во храмъ пр. Богородицы 56, 74, 76, 77.
Венеты 108.
Вечеря іереевъ 76.
Ветхій и Новый Завѣтъ 13, 19, 80, 93.
Ветхій Деньми 18.
Вечеря Христа съ учениками по воскресеніи 94.
Вивіанъ м. 54.
Видѣніе Іезекіиля 98.
Владиміръ Мономахъ 105.
Владиміровы палаты 103.
Вознесеніе 15, 29—32, 37—41, 98.
Волхвы 107.
Воскресеніе Христово 89, 91, 92, 95, 96, 148.
Воскрешеніе Лазаря 148.
Воты 105, 115—117.
Врумаліи 105.
Врученіе Дѣвѣ Маріи пурпура и шерсти 76.
Встрѣча у Золотыхъ Воротъ Іоак. и Анны 75—76.
Второе лицо св. Троицы 14.
Второе пришествіе 51.
Входъ Христа въ Іерусалимъ 147.

Гай муч. 53.
Гавріилъ Арх. 48, 59.
Геніохъ 108, 109, 111.
Георгій св. вм. 8, 10, 86—89, 101, 104.
Гервасій муч. 47.
Гетимасія 28, 58.
Гладіаторы, бой глад. 107, 110, 112, 121.
Голгофа 37.
Горгоній св. 101.
Григорій Нисскій 13, 68, 69, 73.
Григорій Богословъ 8.
Грѣхопаденіе 18.
Готѳы 115, 120.

Давидъ 13, 48, 61, 65, 66, 78, 92.
Деисусъ 47—49, 51.
Десница 17, 98.
Димитрій св. 101.
Добрый пастырь 24.
Духъ св. 28.

Ева 18, 92.
Евангелисты (вообще) 44—47, 68, 73, 99.
Лука 43.
Маркъ 45, 47, 51.
Іоаннъ 51.
Евхаристія 59—63, 65, 67, 69, 85, 94, 95.
Евтихій 79.
Евфимія 101.
Еммануилъ 15, 41, 44, 47, 50, 51.

Жертвоприношеніе Исаака 99, 95.
Животный жанръ 104, 130.

Захарія 34, 66, 102.
Захаріи явленіе Архангела Гавріила 83, 84.

Іоакимъ и Анна 45. Іоакимъ при стадѣ 73, 75; Бесѣда Іоакима и Анны 76.
Іоаннъ Златоустъ 69, 71.
Іоаннъ Предтеча 47, 49, 50, 51, 52, 92.
Іоаннъ м. 55.
Іуда Ап. 89; Іуды предателя открытіе 61.
Іуріаносъ м. 89.

Игра въ цари 127.
Избіеніе младенцевъ 138.
Ипподромъ 110, 119, 126.
Ипполитъ Свят. 79.
Исаія 52, 92.

Каланды 105, 115, 116, 117, 127.
Карѳагенская мозаика 104, 107, 160.
Каѳизма 128.
Киворій 63, 64.
Климентъ 68.
Коза 121, 123.
Коляды 112.
Крабій 115.
Крестъ 36, 39, 42, 45, 46, 81.
Криспъ м. 53.
Крещеніе Христово 85, 129.
Кукольникъ 118.
Куполъ 28.

Лаврентій Арх. 67, 69.
Лавръ, муч. 89.
Левки 108.
Леонтій, муч. 56.
Лизимахъ, муч. 55, 71.
Лія 30.

Маврикій св. 101.
Мельхиседекъ 61, 65, 66.
Меркурій св. 101.
Мимы 107.
Михаилъ Арх. 8, 10, 34, 35, 48, 81.
Его чудеса 80; Борьба съ Іаковомъ 81, Явленіе Валааму и Іисусу Навину 84.
Мисаилъ св. 101.
Моисей 18, 65, 66.
Монограмма Христа 36, 45, 46, 54, 97, 99.
Музыкальные инструменты:
бандура 118.
гудокъ 120.
гусли 118.
накры 118.
флейта 118.
Мученики 20, 110.

Николай св. 54, 68, 71, 101.
Никита муч. 86.
Нилъ св. 104.
Ной 66.

Обрученіе Маріи съ Іосифомъ 76, 77, 78.
Окрутники 107.
Олицетворенія 13.
Отцы Церкви 67, 73—75.
«Отрыгну сердце мое» — икона 13.
Отосланіе Учениковъ на проповѣдь 91.
Охоты 103, 104, 110, 120, 129.
Орнаментъ: животный 130, 134; растительный 131, 133.

Павелъ Ап. 7, 28, 29, 30, 31, 37, 38, 71, 91.
Панкратій св. 79.
Пантелеймонъ 7.
Патріархи 49.
Петръ Ап. 8, 9, 10, 28—30, 39, 85, 91.
— Крещеніе въ домѣ Корнилія 85, Изведеніе Петра изъ темницы 86, Посѣщеніе Петромъ Корнилія сот. 86, Отреченіе Петра 90.
Печать Господня 37.
Питаніе Богородицы Ангеломъ 76.
Поперечное перекрестье храма 89.
Прасины 108.
Преданіе Христа Іудой 95.
Преображеніе 57.
Принесеніе Пресв. Маріи-Дѣвы къ іереямъ 76.
Пророки 28, 29, 48, 49, 100, 101.
Пульхерія 102.
Поклоненіе волхвовъ 30, 140.
Поліевктъ муч. 86.
Полть 115.

Распятіе Христа 51, 89, 90, 145, 148.
Рахиль — образъ церкви 30.
Рождество Христово 73—74, 77, 140, 142, 145, 149.
Рождество Богородицы 73, 75, 76.
Романъ м. 73, 89.
Русіи 108.
Русаліи 117, 119.
Рыба 61.

Саваоѳъ 18.
Sapientia Dei 13.
Саркофагъ 134, 135, 136.
Сатурналіи 110, 112, 115, 127.
Свинка 113—114.
Святители 48, 67, 68, 71, 75, 79, 100, 101.
Святые 52, 67, 100, 101.
Северіанъ муч. 56.
Северъ св. 67.
Селафіилъ Арх. 35.
Сепфора — образъ церкви 30.
Серафимы 47, 97—99.
Симеонъ Прор. 92.
Синклитъ филарховъ Израиля 75.
Скоморохи и музыканты и ихъ игры 117—120.
Слухи и тороки 37.
Соломонъ царь 66, 92.
Сорокъ мучениковъ 52.
Сосипатръ св. 86.
Софія 11, 14, 17, 13.
Сошествіе св. Духа 28, 39, 93.
Срѣтеніе Господне 74, 143.
Στάμμα 108, 128.
Стефанъ св. 67, 68, 89.
Страторъ св. 7.
Страшный судъ 48—51.
Стрѣлокъ 120.
ἡ Σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων 97.

Тайная Вечеря 61, 95, 96.
Текла св. 101.
Ткани (виз.) 110, 105, 129; коптскія 104.
Трапеза Авраама 65.

Три отрока въ пещи 96.
Трибуны ипподрома 109.
Троны (чины Ангельскіе) 32, 98.
Троица св. 17, 18, 22.
Трулльскій соборъ 33.

Урбанъ, Папа 79.
Урзусъ и Урзицинусъ папы 67.
Успеніе Богородицы 74.

Φέγγια τοῦ σαξίμου 108.
Филагрій Папа 79.

Харитонъ св. 7.
Херувимы 18, 46, 47, 97, 98.
Христосъ 7, 14, 20, 23, 24, 26, 27, 29, 31—32, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 60—61, 67, 92.
— Архіерей 85.
— Агнецъ 15, 33.
— Вѣстникъ 11.
— въ Ветхомъ Завѣтѣ 19, 20, 63.
— Вседержитель 14, 15, 17, 21—25, 27—28, 34, 39, 41.
— даетъ миръ Петру и Павлу 20.
— Жрецъ 62, 63, 65.
— Змій 22.
— Предвѣчный 17.
— Самарянинъ 63.
— съ метлой и драхмой 63.
— Старецъ 20, 33.
— Спаситель 57.
— Судія 49.
— образецъ добродѣтелей 28.
— предъ Каіафой 89, 90.
— предъ Пилатомъ 147.
— на радугѣ 49.
— Царь царствующихъ 50.
— юношественный 18—19.
— Путникъ 12.
— между Учителями 140.
Христосъ и Грѣшница 142.
Худіонъ муч. 55, 71.

Царь на звѣрѣ 131, 132.

Церкви и монастыри:

Св. Анны 76.
S. Angelo in Formis 34, 36, 48.
Св. Амвросія 45.
Св. Анны 76.
Св. Аполлинарія Новаго 25, 59, 61, 67, 95, 100.
Св. Аполлинарія во флотѣ 34, 36, 48, 67, 62.
Св. Аѳанасія на Аѳонѣ 41, 62.
Благовѣщенія на Золотыхъ Воротахъ 9.
Богородицы Влахернской 74.
— in Honoratis 74.
— Діакониссы 74.
— Паммакаристы 14.
— Пресвятыя 9.
— въ Анталѣ на Кавказѣ 62.
Св. Василія 8.
М. Ватопедскій 58.
Св. Венанція 25, 31, 42, 45.
Св. Виталія 12, 16, 33, 36, 39, 46—48, 52, 62, 97.
Галлы Плацидіи — усып. 24, 46.
М. Гелатскій 41.
Св. Георгія 8, 14, 49, 67, 87.
М. Дафни 75, 89.
Св. Зенона 33, 97.
Свв. Іоакима и Анны 9.
Іоанна Евангелиста 20.
Іоанна Крестителя 16, 48, 51.
М. Кирилловскій 62.
Св. Констанцы въ Римѣ 20, 24, 25.
Св. Космы и Даміана 23, 33.
Баз. Лаврентія 98.
— Луки въ Ливадіи 15.
— Латеранская 25.
Михаила 8, 10, 62, 80.
Св. Марка въ Венеціи 13, 14, 19, 28, 39, 41, 42, 46, 47, 79, 98, 85, 89, 95, 100.
S. Maria La Libera 34.
S. Maria in Porto 41, 42.
S. Maria Maggiore 30, 51, 56, 84.
S. Maria in Transtevere 58.
Мартораны 23, 47.
Монреале 13, 16, 19, 23—25, 34—36 38, 42, 55, 56, 58, 72, 81, 85, 86, 89 92, 95, 99.
Некрези на Кавказѣ 62.
Николая 62.
Свв. Нерея и Ахиллея въ Римѣ 56.
Новая Базилика 15, 41, 46, 104.
Св. Павла 20, 23, 25, 33.
Пантелеймона на Аѳонѣ 51.
Пицунды на Кавказѣ 39.
Петра Хризолога 33, 38, 41, 42, 44, 46, 52, 97.
Свв. Петра и Павла 9.
S. Pietro in Vincoli 85.
Св. Пракседы 23, 25, 33, 45.
Палатинская капелла 16, 24—27, 34, 36, 72, 85, 100, 104.

Св. Пуденціаны 45.
Рождества Богородицы 9.
Св. Софіи Новгородской 8, 39.
— Константин. 23, 24, 25, 36, 44, 46, 67.
— Өессалоникійской 16, 31, 39.
Св. Сатира въ Миланѣ 45.
Св. Сабины въ Римѣ 30.
Св. Сикста и Доминика 43.
Сорока мучениковъ 53.
Спаса на Берестовѣ 48—49.
Спаса Всемилостиваго 41.
Спаса въ Нередицахъ 39, 41, 51, 52, 58, 67, 72, 85, 89, 100.
Староладожская 39.
Ц. о-ва Торчелло 49.
Успенія Богородицы 9.
М. Хора (Кахріе-Джами) 14, 24, 25, 27, 28, 75, 78, 79.
Соб. въ Чефалу 39, 41.
Ц. Ex gentibus и ex Circumcisione 39.
Цирковыя игры 104, 110, 112.
Цѣлованіе Елизаветы 73, 79, 138.

Экдикій муч. 55.
Экклезій Папа 67.
Эсперъ муч. 89.

Явленіе Христа женамъ 92.
Ярославъ Владиміровичъ Новгородскій 134.

Өеодоръ м. 9.
Өеодора св. 101.
Өомы невѣріе 93.

ОПЕЧАТКИ И ПОГРѢШНОСТИ.

стран.	стр.	*напечатано:*	*слѣдуетъ:*
7	9 сверху	впервые они	впервые они, исключая Апостола Павла,
12	11 снизу	погрудь а	погрудь, а
—	прим. 2	Iconographie	Histoire
14	1 прим. 6 стр.	Combesis... 1864... 248	Combefis... 1664... 245

Указанія на писателей, упоминающихъ о св. Софіи см. въ «Описаніи Кіево-Софійскаго Собора и Кіевской іерархіи» Митрополита Евгенія. Кіевъ. 1825, стр. 16—18.

17	прим. 4.	Epist. CXX, 13	Epist. CXX, 13. Martigny. Dict., стр. 245.
23	12 сверху	Индикоилова	Индикоплова
59	15 »	κεχαροιτομένη	κεχαριτομένη
—	11 снизу	ῥῖμα	ῥῆμα
47	2 »	Марторано	Мартораны
68	7 сверху	цевкви	церкви
72	4 снизу	духовная	религіозная
73	18 сверху	Saucta Maria	Sanctae Mariae
74	10 »	крестѣ	креслѣ
96	9 снизу	праобразами	прообразами
97, 99		Garruci	Garrucci
102	2 »	содержанія	содержаніе
105	14 сверху	обыкновенные	обыкновенныя
107	16 снизу	повадари	поводари

Дополненіе къ стр. 126 – 128:

Объ изображеніяхъ царственной женской фигуры съ толпой и всадника на бѣломъ конѣ, какъ было указано нами, сказать что-либо вполнѣ вѣроятное — трудно. Мы высказали догадку, что изображенія эти представляютъ, быть можетъ, торжественный выѣздъ кесаря и царицы на ипподромѣ, какъ игра въ царя и царицу. Однако гораздо легче, кажется, видѣть въ этихъ изображеніяхъ просто торжественный церемоніальный выѣздъ императорскихъ особъ на праздникъ Рождества, по принятому церемоніалу византійскаго двора. (См. весьма обстоятельную статью Т. Каневскаго «Выходы византійскихъ императоровъ въ церковь св. Софіи въ праздники Рождества Христова и Богоявленія» въ Трудахъ Кіевской Духовной Академіи, 1872 г., Апрѣль, стр. 818 и слѣд.).

